ملامح من الأدب العربي السعودي الحديث

إعداد: سعد الحميدين

بعد مضيّ أكثر من ثمانية أعوام على إصدارنا عدداً خاصاً بالأدب العربي السعودي، نعود في **الآداب** من جديد للالتقاء ببعض أشقائنا الكتّاب السعوديين القدامى والتعرّف إلى أجيالٍ جديدة من الشعراء والقصّاصين والنقّاد في هذا القطر العربيّ الشقيق. وربّ قائلٍ إنّ ثمانية أعوام ليست بالمدّة الزمنيّة الطويلة التي تستوجب عدداً جديداً خاصاً بأدب هذا البَلَدِ أو ذاك. ومع ذلك فيبدو أنّ أعمار القصّاصين الجدد – كما يقول د. منصور الحازمي – وربّما أعمار الشعراء والنقّاد الجدد كذلك، «قد قصرت كثيراً جداً، فأصبحنا نَصِفُ الأجيالَ على العقود مِن السنين، لا على ما هو مألوفٌ: أيْ ثلاثين سنة» (مجلة **قوافل**، العدد الخامس ١٩٩٥). ويبدو أيضاً أن كُلّ جيلٍ يأتي «يحاول أن يتميَّز عن الجيل الذي سبقه».

ولهذا كان هذا العدد الخاص، الذي أعدّه وكابَدَ في تجميع مواده، الشاعر والصحفي الأستاذ سعد الحميدين، ليكون شهادةً متنقّلَةً على حَرَكة الإبداع وهي تتقافز مِن جنسٍ إلى آخر ومن جيلٍ إلى جيل. وبدهيٌّ أنْ ليس بمكنة عددٍ واحد أن يرصد مجملَ الحركة الإبداعية الثقافيّة في السعوديّة، ولا في أيّ قطرٍ آخر؛ بل ليس بإمكان عددٍ – مهما كبر – أن ينأى بنفسه عن الهفواتِ كأنْ يسهو عن ناقد أو قصّاص أو شاعرٍ قدير.

ومهما يكن من أمر، فحسبُ هذا العدد الخاصّ أن يصل ما انقطع من صِلات بين **الآداب** وكتّاب القطر العربي السعوديّ من جهة، وبين هؤلاء وقرّاء الوطن العربيّ الكبير بعد سنوات حافلةٍ بالانقسامات والخلافات الحادّة على غيرِ صعيد. و**الآداب**، إذ تشكر لسعد الحميدين جهوده، فإنّها ترحّب بالكتّاب العرب السعوديين من جديد غصناً وارفاً في شجرة الثقافة العربيّة الطامحة إلى كلّ حرّ وجميلٍ وخلاّق(*).

الآداب

(*) يعترف قلم التحرير بأنه أدرج في هذا الملفّ الخاصّ مادّتين أو أكثر تتميّزان بغموض شديد يبلغ حدّ الإبهام والانغلاق. ولكنّنا آثرنا مع ذلك إثبات هذه المواد، تاركين للقرّاء الحكم النهائي... ؛ كما أن المواد المنشورة هنا ليست كُلّ ما أرسله لنا الشاعر سعد الحميدين، بل معظمُه.

أدبنا الأكثر حداثة.. الأكثر حيرة

- تشوفات معوقة -

محمد العباس

النزعــةُ التــجــديدية في أدبنا، وإنْ نهلتَ بعضَ مـواصـفـات تجربة التـحـديث العربي وكـانتْ عُـرضـةً لموحيات العولمة الحداثيّة، فإنّها انبثقتْ من الحاجة لتلبية متطلّبات وعي تاريخي، وانبنتْ في جانب مهم منها على قاعدة اجتماعيةٍ مرَّتْ هي الأخرى بتحوّلات ثورية كبرى.

وأما هذه التحوّلات فبعضـها مـسـتـوعَبٌ ومـتـحكّم في انبناءاته وتفرّعاته المستحدثة، وفق رؤية تحديثية أشمل ولكنها أبطأ؛ وبعضُها مهمَل أو مـسـمـوح له بالتـمـدّد العشوائي، بوصفها حالاتٍ كميّةً أو كيفيّةً، لأنه غير مرئي أصلاً، وغير مدرك، لا من قبل المجدّدين ولا من أصحاب النزعة المحافظة. ولما كان التجديد عموماً حالةً انفعالية أو انقلابيّة لا تقرّ الانتظارَ ولا التصالح، فإنـها تستمدّ طاقتها من الرغبة الجامحة في التدمير وتقويض البنى القديمة بكافّة تشكّلاتها، ومحاولةِ إثبات مشروعيّتها هي وتعزيزها. ولأنّ المحافظة حالةٌ مركزية إنتاجيّاً، منغلقةٌ شديدةُ الحذر تجاه كل محاولة لزحزحة بناها المتوارثة، فقد كان لا بدّ من حصول الاصطدام بين تيّار أدبيّ ناهض لم يتبيّن مساره بعد، ونمط ثقافي راسخ يتعامى عن حركة التاريخ خارج دائرته المحدودة، ولا يرى في العودة إلى التراث إلاّ عودة زمنية أو اسميّة؛ فهذا النمط الأخير يريد التجدّد، ولكنْ **بحذر وبطء شديدين**، وبإصرار على أن يكون هو مصدَر الإنتاج المعرفي والأدبي الأوحد، بل ومن خلال مؤسّساته التي تعاني – في حدّ ذاتها – اختلالاتٍ تكوينيّةً معوِّقةً.

معوقات أدبنا ناتجة عن القوى المحافظة التي ازدادت حنكة مع انفتاحها على مضامين التيار الجديد، وناتجة كذلك عن التيار التجديدي نفسه الذي استجاب للهامش المشروط المقدم إليه وانشغل بمعارك وهمية حتى أصبح مجرد مسمى يمارس اشتغاله على اللغة خياراً تجديدياً وحيداً!

وبين هذه التجاذبات ظلّ أدبُنا هو الأكثر حداثةً؛ ونعني بهذه: حداثةَ التجريب الأجناسية والتُّفْتِيقات اللغوية والمضامين العرضية لا الحداثة الزمنية؛ يراوح خطوة للإمام وأخرى للخلف، ويسجّل قطيعته مع السائد، إخلالاً بمجمل قدسيات الثقافة العربية عموماً، وإشباعاً لحاجات متولّدة من بروز بنى مغايرة، وبحثاً عن أفق لممكناتِ التمدّد الكمّي والنّوعيّ واحتماليةِ الاعتراف بمشروعيّته رسمياً وجماهيرياً... فيما تولّدت معوِّقاتٌ أخرى بعضُها متفرّعٌ عن القوى المحافظة، والبعض الآخر ناشئٌ عن تيّار

التحديث نفسه. فالقوى المحافظة ازدادتْ قوةً وحنكةً ولاسيّما مع انفتاحها على مضامين التيّار التجديدي ومعين جمالياته، وتحكُّمِها في مفاصل الساحة الثقافيّة عبر هياكل ومؤسّسات استطاعتْ أن تفتّت بوساطتها الوحدةَ المصطنعةَ التي كان يتوهمها ممثّلو التيّار التجديدي. وأما هذا التيار فقد استجاب بدوره للهامش المشروط الذي قُدِّمَ إليه، كما ضاعت هويتُه مع كثرة الطَّرْق على طروحاته، وفُرِّغتْ مضامينهُ بإشغاله بمعارك وهميّة، إلى أن استسلم جانبٌ كبيرٌ منه إلى الفرديّة، والتنازلِ عن صياغةِ تجربتهِ كتيّار فاعل، ليبقى في النهاية مجرَّد مسمّى يمارس اشتغالة على اللغة بوصفها خياراً تجديدياً وحيداً.

ومازال أدبنا الحديث يعاني من التهميش والعزل، رغم الكثرة الكاثرة من الأقلام التي تتعاطاه وتمتهنه كأداة تعبير معصرنة، ورغم إطلالته اليومية عبر وسائل الإعلام المختلفة، ورغم حضوره المكثّف من خلال المهرجانات والندوات. وأيُّ قراءة متأنية لمجريات فعلنا الثقافي الباطنية كفيلةٌ بأن تكشف مدى تموُّه تلك التمظهرات الشكلانية، ودرجة معاناة أدبنا، الأحدث بصورة خاصة، من الاغتراب والانتقاص؛ فهو لم يسجّل أيَّ اختراق لذائقة الناس أو ذاكرتهم، ولم يدخلْ بعد في مقررات المدارس، ولم يُدْرَجْ ضمن أيّ خطة تربوية، استهانةً به كمّاً وكيفاً، تأكيداً لعدم مشروعيته. ولذلك لم يكن من المستغرب أن تتوقَّفَ كلُّ الدراسات في ملف الشعر السعودي المنشورة في العدد ١١٤ لمجلة **الحرس الوطني** عند النقطة التي بدأ فيها شعرُنا الأكثرُ حداثةً بالظهور، ما عدا التماعاتٍ ضديّةً في ورقة الدكتور حسن الهُوَيْمل، وأخرى وصفيةً في ورقة الدكتور محمد الشنْطي.

وأدبنا الحديث معوّقٌ ومعطلٌ بالحجج والمعوقات التي اصطدم بها الأدب العربي نفسُهُ عموماً. فنصوصهُ، كما يُزعم، غيرُ مستقرّة كأجناس أدبية... وشعريّته منفِّرة للأسماع، لم تعتدْها الذائقةُ ولا الفطرةُ العربيّة... وتطويراته المستحدثة فيها مخالفةٌ صريحة للبيان العربي، أو مشاكِلةٌ لآداب الآخر الغربي... أما مضامينُه فتصادم الميزانَ القِيَمِيَّ والخُلُقِيَّ للمجتمع. ودعاوى التعويق هذه صادرةٌ عن الوسيط القائم بين الأدب كمنتج تغييري، والجمهور كمتأثّر قابلٍ للتأثّر بحركة الفعل الثقافي، على اعتبار أنّ الثقافة ظاهرةٌ تاريخيّة وإنسانيّة. فالوسيط المتمثّل في هياكل ومؤسسات هي أقرب إلى حرّاس الأدب (بل والذوق أيضاً) لا يُنتج ولا يُحبِّذ إلا الثقافةَ المدجَّنة أو المنضبطة، الأشبهَ بما ينتجه القطاعُ التقليدي في الاقتصاد...، وهو قطاع يلبّي الحاجاتِ المرئيّة، الشديدةَ البروزِ والإلحاحِ، ولا ينفذ إلى أعمق الرغائب الإنسانية، إيماناً منه بسكونية التاريخ، وثباتِ المتطلبات المادية والروحية، وفاعليةِ الأدوات التعبيرية مهما نال الزمن من نضارتها. ولأنه عاجز عن الامتداد بالرؤية إلى ما وراء المُنْتَقَش على السطوح من صور، فإنّه بالتأكيد عاجزٌ عن رفع مستوى التطلّع لدى المتلقّي. ليس هذا وحسب، بل إنّ الوسيط المذكور يتدخّل كوسيط قضائيّ لترشيد تحوّلات الذائقة، وردّ المستجدِ من الروافد النقديّة والإبداعية نيابةً عن المتلقي؛ فحين أدخل الدكتور عبد الله الغذامي، إلى ساحتنا الثقافية، جوانبَ من الألسنية بمحاضرته الشهيرة منتصف الثمانينات، وعنوانها «الموقف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون»، ثارتْ ثارةُ حرّاس الأدب، إشفاقاً على نسيجنا الاجتماعي الذي لم «يتأهّل» بعدُ

حين أدخل الغذامي في منتصف الثمانينات جوانب من الألسنية ثارت ثائرة حراس الأدب إشفاقاً على نسيجنا الاجتماعي الذي لم يتأهل بعد لعملية التحديث!

لعملية التحديث ولا يحتاج إلى تجديد خلاياه المستهلكة، ولعدم حاجة تربتنا الثقافية أصلاً إلى ما يخصبها!. وبذلك ظلتْ فعاليةُ التجديد الأدبية في موقع مهمَّشٍ قياساً إلى متواليات الفعل الاجتماعي والاقتصادي.. بمعنى أنّ هذا الأدب المتضخّم بالأقلام والإصدارات، يُراد له عبر الوسائط أن يكون مجرّد تمظهراتٍ بَذْخيّة وشكلانية، غيرِ مؤثّرةٍ في تغيير البنى الاجتماعية.

وبفعل قوة الطرد العاتية تلك انزاح أدبُنا الحديثُ عن أهمّ مقوّماته الفاعلة؛ فبدا بمجمله من خلال حملات التيئيس، واستمراريّة الطَرْقِ عليه، وكأنّه أدبٌ دخيلٌ، لا يمتّ راهنه بصلة لما أسّسَه روّادُهُ، أو مجرّد خاطرات تهويميّة لذوات مأزومة تمتهن الخربشات التجريبيّة، وتسدّ ثغراتها المعرفيّةَ بمضامينَ ورؤى من دوائر ثقافية عليا، أو اغترابية. بل إنّ الكثير من ذلك الأدب، الأكثر حداثة، ظهر بمظهر النموذج المستورَد الذي يُعالجُ ما لا رصيدَ له اجتماعياً، فكان فوق الواقع أو خارجه، الأمر الذي سهّل تحييدَهُ وإخراجَه من العمليّة التربويّة، بل ومن خطط الانماء الأشمل، لأنه من خلال ذلك المظهر لم يكن خيرَ ممثّلٍ لشخصية إنساننا بأبعاده المختلفة التي كان أهمّها الانضباطية الأخلاقية القصوى (كما هو مروّج نظرياً، وكما ينبغي الامتثالُ له صورياً) فاحتُسِبَ ردةَ فعلٍ انفعاليةٍ، لا حالةً من حالاتِ الوعي المعمّقة والبعيدةِ المدى.

ولفهم حقيقة ما أنتجنا أَدَبيّاً خلال العقود الثلاثة الماضية، ينبغي ألاّ نرتهن لمحدودية الدائرة الثقافية، وضغوطاتها التقويميّة. فالفعلُ الأدبي نشاط إنساني بالدرجة الأولى، ولا بدّ أن نلامس الصلة بينه وبين فعاليّات إنسانيّة أخرى. وقد جاء هذا الفعل في ظلّ تحوّلات اقتصادية واجتماعية وسياسية كبرى، حتَّمَتْ أن تتغير بنيتُنا القولية، وأن يكون لخطابنا الأدبي صيغةٌ بلاغيّةٌ أقدر على التعامل مع راهنية العصر. ذلك أنّ أدبنا الذي أنتجناه ضمن تلك الصيرورة لم يكن مجرّد لَغْوٍ واشتغالٍ على البهرجة اللفظية، كما يميل البعض، بل لا يمكن أن نقرّ بأن كل تمظهراته كانت متماثلة أو متولدة من مثيرات المضخّة الروحية والمعرفيّة الكبرى المتمثّلة في الأصل العربي؛ وفي صيغ التحدّي والتعويق التي برزتْ سواء في وجه الشعر أو القصّ أو حتى المناهج النقديّة الحديثة أكبرُ دليلٍ على أنّ العملية لم تكن مجرّد مماحكاتٍ استعراضيّة. فالمعركة كانت بين قوى تجديدية، وأخرى تستشعر التحوّلاتِ التي قد تقلّل من أهميّتها كمرشحات للذوق والأخلاق، هذا إنْ لم تقوض مشروعيتها. ولم تكن المعركة ذات مظهر أو بعد بلاغي وحيد. والذي حسم الأمر لصالح الطرف الثاني هو جاهزيته كمنظومة راسخة في وجه تيّار صاعد لم يكن يعي حقيقةَ وجوده وأهميَّته؛ وهو ما يفسّر انكفاءَ الكثير من روّاده، وتَنَصُّلَ البعضِ من تاريخه، وانطفاءَ تشوُّفاتِ تلكِ الشعلةِ الإبداعيّةِ المتوقّدة، بل ويفسّر أيضاً المستوى المتواضِعَ للجديد من الإبداع: فحرارة المجابهة التي كانت تصهر قصائد الشاعر محمد الثبيتي، مثلاً، لا تتأتى له

اليوم في ظل توفّر هامش يسمح بالتعدّد والتجاور البارد، لا التنافسي. وهذا التعدّد مشروطٌ ضمنياً بخطوط تبقي عمليّةَ التحديث عموماً في حالة انعزال تنسُّكي في أحسن الأحوال... وهو الأمر الذي يعطي الدكتور الغذامي إمكانيّةَ محاولة زحزحة بنى الثبات التكوينية في القصيدة العربية من خلال بحث «القصيدة والنصّ المضادّ» مثلاً، حيث استطاعت المنظومةُ الجديدةُ مقاربةَ قدسيّة اللّغة، إلى حدّ الإخلال بمعاييرها النحوية، والقفز على كمون المناهج النقديّة المستهلكة، ولكن ضمن دائرة منفصلة عن مواقع الفعل الثقافي الأشمل.

وإذا كانت الساحة لم تنتج حتى الآن قراءةً معمّقةً وواعيةً لنشأة أدبنا الأكثر حداثةً، خصوصاً من جانب المتحمّسين لهذا النموذج التحديثي، فهذا يعطي الفرصةَ لقوى التعويق المضادة لتقديم قراءات منحازة تدفع بكلّ تطلّعات المنجَز الثقافي نحو الدوائر التغريبيّة، واتّهامِ هذا المُنْجَز بالعبثِ بالتراث، والإخلالِ بقدسيّةِ اللّغة، وتهديمِ قوالب التعبير المتعارف عليها، والذاتيةِ في التعبير، والتجريبيّةِ، بالإضافة إلى سلسلة طويلة من الهامشيّات التي اندفع وراء سرابها كثيرٌ من ممثلي المنظومة التحديثية... الأمر الذي عوّق بدوره تصاعدَ التوجّهات الفكريّة والمضمونيّة للتيّار الأكثر حداثة في أدبنا، وقلّل من إمكانية تكثيرِ الفلسفة الجمالية التي تستند عليها قوى التجديد الأدبي وتوصيلها. وكان الأَوْلَى أن يستبدل وعيُ الفئات الفاعلة تلك المهاتراتِ، التي حَتَّمها شيءٌ من الغَفْلَة والاستعراضيّةِ أو حبِّ البقاءِ، بمجادلاتٍ أوسعَ حول الأصل الجمالي أو النفسي أو الاجتماعي للتيّار التحديثي، أو القدر الذي يحمله هذا التيارُ من خطاب الحداثة المعاصر كطرف متأثّر بمركزوية ثقافية، أو الكيفية التي يمكن بها ربطُه بالخطط التنموية الشاملة، التي قد تساعد على الإقرار بمشروعيته رسمياً وجماهيرياً، وتقلّل من حدّة المجابهة المفتعلة من قبل الوسيط المعوّق لتناميه عموماً. لكن هذا التيّار كمنظومة مهمومة بالتأسْلُب أو التمرُسِ الشكليّ، لم يكن يدرك أهميّته إلا من خلال تمثّله لحالات أدبيّة، ولم يكن على دراية بفعالياته اللاأدبيّة – وهي الأهمّ – كامتداد عضوي، وكغطاء روحي، رغم استناده إلى كوكبة هامّة من المنظِّرين الذين أسهموا بقوّة في استجلاء أبعاده الأدبية، لكنهم لم يحرّروه من حالة اللاوعي بمداراته وإمكانياته الكبرى لتجاوز المعوقات، ولا من انشغالاته بتطوير تقنياته الأسلوبية.

مجلة «النص الجديد»، التي صدر منها عددان حتى الآن، تأكيد لما يردده الطرف المعوق لتنامي التيار الأكثر حداثة في أدبنا، ولاسيما بما تنشره من إبداع أقرب إلى التجريب المفتوح بدون ضوابط أو معيارية، ومشاكلة التيارات الغربية الأكثر تطرفاً مع غياب صريح للخصوصية النقدية المنبثقة من داخل التيار نفسه!

وحالة اللاوعي هذه التي تكتنف هذا التيار الأكثر حداثة، والقائمة على التغافل عن الخلفية التي تتشابك فيها مستوياتُ النشاط الإبداعي، هي التي أفقدته آخرَ ما تبقّى له من مشروعيّته الإبداعية. فقد خطا بعضُ متنفّذيه خطوةً لا يمكن أن نصفها بالنخبوية، بقدر ما يمكن وصفها بالرؤية القاصرة؛ ونعني هنا مجلّة **النص الجديد** التي صدر منها عددان حتى الآن، وهي بمجملها تأكيدٌ لما يردّده الطرفُ المعوِّق لتنامي التيّار، خصوصاً بما تنشره من إبداع أقربَ إلى

التجريب المفتوح بدون ضوابط أو معيارية، ومشاكلةِ التياراتِ الغربيةِ الأكثرَ تطرّفاً، مع غياب صريح للخصوصية النقدية المنبثقة من داخل التيّار نفسه، وهو ما يمكّنُ الطرفَ المتربّص من الإصرار على رفضه الصريح للتيار كمنظومة فكرية وكفلسفة جماليّة. ففي هذه المجلة إصرار محيّر على أن تكون دوريةً غير جماهيرية، بل وغير مقروءة، إيماناً من متنفذيها بأن الأدب لا ينبغي أن يقول شيئاً، وألاّ يرتهن للايديولوجيا، وألاّ يحمل أيَّ فعالية مشاكسةٍ للثوابت الثقافية... في الوقت الذي تنفتح فيه على نصوص مسطّحة، تأخذ مشروعيّتها من المنحى الشكلانيّ لعملية التحديث، ولا تفرّق بين طاقةِ النصوص الرؤيوية ومثيراتِها الزائفة، فتزعم تمثُّلَ المساحة العريضة من المجدّدين، وتطمح لأن تكون صوتَ التيّار التحديثي عموماً، بدون الحاجة إلى منهجية واضحة. وهذا يعني أن التيّار يبحث عن الكمّ تصخيباً لصوته بمن هبّ ودبّ، وتعويضاً لعجزه النوعي.

وتشكّل خطوة **النصّ الجديد** بالإضافة إلى الركام الهائل المسكوت عن اختلالاته الذي تقذفه الصفحاتُ الثقافية وبعض الدوريات حالةً من حالات التشويه أو التقويض الداخلي للتيّار، لأنها بمثابة إعلانٍ للتنازل عن الأدب المنتج **للقيم**، ومحاولةٍ لإفقار الإبداع من مبرّرات صوغ التجربة الإنسانية، والانكفاءِ على بُعْدِ التجديد اللغوي عوضاً عن التفعيل الشمولي لوحدات التيّار التحديثي... وهو ما يهدّد أدبنا الأكثر حداثة بفقدان الفعالية والتأثير في العملية الإنمائية، لأنه بهذه الصيغة إنما ينفي أثر معطيات التجربة في مراكمة المفهومات التي تتحوّل بدورها إلى حالة أنضج ممثّلة بالوعي. كما يكرس ذلك التوجّه فرادةَ الصوت ضمن تيّار لامتجانس، كلٌّ يجرب فيه ابتكارَ جمالياتٍ فردانية، لا تستند إلى رؤية تنظيرية... الأمر الذي قد يفتّت هوية التيّار ويغيّبها، أو يجعلها رهينةَ التجريب لفترة أطول، وهذا أمر طبيعي يحدث لأيّ جبهة تتعرّض لضغوطات ماديّة ومعنوية مكثّفة، ولا تمتلك مخزوناً تواجه به محاولات القهر والامحاء من الخارطة الإبداعية.

ورغم توفّر فصيل نقدي مساندٍ يمارس دورَه فعالية ملحوظة، وبأدائية أكثرَ وعياً وخصوبةً من الشقّ الإبداعي - بالنظر إلى كون فئاته الفاعلة أكثر درايةً بتشابك مستويات النشاط الإنساني - فإنَّهُ مازال بعيداً عن مجريات التجربة، وغيرَ قادر على تمنيع التيّار من الانزلاقات التجريبيّة... بل مازال مغترباً عن متواليات الفعل الثقافي الأشمل، وعن خصوصية التجربة المحليّة. فإحساسه بمنشأ الظاهرة التجديدية مرتهنٌ لمركزية غربية، أو استعادية تراثيّة، أو ربطية بيئية... بل إن القراءات تسجّل محاولةً لمماثلة التيّار وحبسه في منظور تجارب سابقة؛ وهذا نقد لانقديّ، عند مجادلة التشظيات الفكرية الناشئة عن النزعة التجديدية، وهو الأمر الذي يحتّم فرزَ مستويات التيّار الصوتيّة، واستشراف احتمالياته، ليكون هذا النقد بحق ناقداً، مقوّماً، ومشاركاً في صياغة تشوّفات التيّار، ولئلاّ يظل عرضةً لحيرة التماثل مع مثيرات حداثة العصر المفرطة التأوُرُب، أو مصالحةِ المؤسسات المحافظة، بتفكيك وحداته، والاستجابة التدريجية لتشوّهات الأطر والمضامين التقليدية، أو توسّلِ الذائقة الجماهيرية بتخفيض تعالياته الإبداعية.

محمد الثبيتي

تحية لسيّد البيد

ستموت النسور التي وشمت دمك الطفلَ يوماً وأنت الذي
في عروق الثرى نخلة لا تموتْ
مرحباً سيّد البيد
إنا نصبناك فوق الجراح العظيمة حتى تكون سمانا وصحراءنا
وهوانا الذي يستبدّ فلا تحتويه النعوتْ

*

ستموت النسور التي وشمت دمك الطفلَ يوماً وأنت الذي
في حلوق المصابيح أغنية لا تموتْ
مرحباً سيّد البيد
إنا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك حين استكانت
لخطوتك الطرقات وألقت عليك النوافذ دفء البيوتْ

*

ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوماً وأنت الذي
في قلوبَ الصبايا هوىً لا يموت

المراثي

محمد جبر الحربي

(١)

للجبال أيائلُها والقرى
للثريّا عيونُ الثرى
للرماد انحناء المُكبّ على جمره
ولقلب المحبّ الصقيع.
قطيع من الفلوات الهموم يمرّ
وكم ذا يمرّ..
وكم ذا قطيعُ
وكم من جبال بمنتصف العمر
أشعلتُها بالقصائد.
ماذا أرى؟! ما يُرى؟!
ما الذي اشترى؟! ما اشتريتُ؟!
وماذا يُباع..
وماذا أبيع؟!
نعم إنها الحرب..
إني بذلت لها كل ما أستطيع
وإني لها الحربُ
أَزّ الرياحِ فرادى
وفزُّ الجهَات جميعُ
خطبت لها العاديات السرايا
وأسرجت روحي لها وعظيم النوايا
وسيجني حبّها: بحرها والبقيع.
نعم إنني الحرب
خالصةً للدماء
ومخلصة للسماء
إذا ما تسمَّتْ بأسمائها السبع
إن ظل طفلٌ على فطرة الأسوياء..
وضل القطيع
تمرّ به الريح حاملة ما تشاه من الجند
مُقلبةً ما بدا، أو تهيّأ لحافرها الصلدِ
ماذا الشتاء؟!
وماذا سيمنح أكمامَه في الربيع..
الربيعُ؟!
نعم إنه الحب
إني بذلت له ما يريد
فحاربتُ باسمك..
ثم قُتلتُ، وباسمك
لا تسألينى عن الذنب، مانحة الدرب
إن القتيل قتيل على الضفتين
وإن الشهيد شهيد..
وإن الشفاعة قائمة
وشفيع هواك... وقلبي
وللجرح في كل قلب شفيع..

(٢)

السموات دونك
فلتقطفي للسماء سماءً تظللني
ثم في بهجة الخطو
خطي امتداداً لعينيك غيماً جسوراً
لعيني
إن الغيوم التي تعرفين استقالت
وتلك التي تجهلين استمالت
سراباً فمالت
لكم ظلّ في الأرض ما يسند العود
كم أثخن الطفلَ طفل

يحاول أن يجمع الماء من بهجة النهر
مختطفاً أثماً:
الجيوش معي
ثم إني لمنتصر.
غير أن القلاع تهاوت
ولم يبق غير الرمال البهيمه
خطف الفراشات
كفّ الموات عن الموت
كفان جاهزتان
ولا قطرة للغناء.
خليفة كل النساء
وهامة كل الرجال
السلالات دونك
ما يفعل المرء حين يشيخ وما زال
طفلا..
يحاول أن يجمع الماء من مهجة النهر
كفّان جاهدتان
ونبع من القلب حتى انحناء الهواء
إذا ما احتفى بالطوالع.
والباسقات
إذا ما تسلّل عبر الخلايا
وفجّر في هدأة المرء أوطانه
إذ يمرّ خفيفاً.. عنيفاً
وتُفتح كفان جاهدتان
ولا أثر للهواء!!

(٣)

مطر
تطاردني القصيدة استجيرُ بمعطف
الماضي
فأخرّب الأوقات
وأسرّب الأموات من فلواتهم
وأرتّب الجلساء للقاضي..
لا لم يجيئوا بعد
لكن المقابر في تلفّتها تضيء ملامح
الزوار
ما جاؤوا
ولكن البياض يُحلّ سرته
فتخضرّ الحمائم حاملات رزق عشاق
تناؤوا
لكأن في العينين ما يكفي عن الديباج
في الأغصان ما يغني عن الأطراف
في حجل الاحالة ما يحلّ القلب من
دمه
وما جاؤوا..
جلسوا على الأحجار ينتظرون
أن تصل القصيدة من سحاب الرمل
أن يصل المغني صوته بالرعد
أن تلد البروق لكي يرى الأعمى
مطر..

تطاردني العواصم لا أرى منها
سوى أشباحها
ونخيلها الذهبي منفياً على طرقاتها
العذراء
حيث الناس لا يمشون
وهم تراثها في دلّة البدوي
محموساً على الأوطان.
وأكاد ألمح وجهها في أعين الشعراء
مسحوبين من آذانهم
في أعين البسطاء يحضنها التراب
ولوعة الجداران.
مطر..
تطاردني الحمائم، والذئاب، وخسّة
الندماء
لا ليل تجلّى
لا نهار مهّد الطرقات
للموتى قصائدهم
وللأحياء فسحة أن يموتوا
أن يُطل نشيدهم عذباً جريحاً كاسراً
من جوع عين
من دم غضّ إلى نهل المسامع:
يا حمائم..
يا حمائم: أطلقي السجناء.

انطفاءات اللون

حسن السبع

الأبيض

ينسجُ المنفى مِنَ الوقتِ
تفاصيلَ كَفَنْ
ليغيب السوسنُ المكسور في الصمتِ
ومن غير وَطنْ
زمن يعبر هذا الأفق أمْ..
ظِلٌ مسجّىً في الزَّمَنْ

الأزرق

بيننا يا زمنَ النشوةِ
أغلال المسافهْ
بيننا ألف سماء...
وحرابْ
بيننا مليون مزلاج وبابْ
ولهذا سوف نلقاك
سراباً في سرابْ

الأحمر

مزمنٌ يا شَفَقَ العشقِ
لهاثُ الهاجرهْ
والينابيع التي فجّرتها يوماً
ذوى تيارها ثم انطفأْ
عِمْ سباتاً أيها المنسيّ في الرمل فإنّا
قد نسفنا الذاكرهْ
عِمْ سباتاً..
فمن الماء إلى الماء
ظمأْ

الأخضر

تشحبُ الاسماءُ
تَسّاقطُ إعياءَ
على وجهِ المدينهْ
ويئن الكَرْمُ عند الساقيهْ
صِفْ لنا يا أيها التوتُ
الذي كان يواري سوأةَ الوقتِ
عذاباتِ الفصولِ الآتيهْ

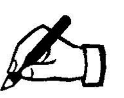
الرمادي

أيها النسيان
يا فاكهةَ الوقت المسجّى
يا أنينْ البابِ
يا حزنَ كوانا الآفلهْ..
بارداً منطفئاً تأتي
فهل تنهض من أفْقِك يوماً
سنبلهْ؟

البنفسج

يا صديقي..
ما الذي تقترف الليلة من أحلامكَ
الأولى.. وماذا ستغنّي
لتضاريس البلادْ
«صرخةً في واد»
أم نفخةً وعدٍ في رمادْ
أبداً منكسراً تهمي
كضوء اللؤلؤهْ
أنت يا فاختة المنفى التي تنزف لحناً
في الأماسي الظامئهْ
لحنك - الآن - معي
قلبي معكْ
إنها الدندنة الأولى التي تعصف بي
إنها النار التي تهتف بي
أن أسمعكْ
في تراب ضيّعكْ

الدمام





شارق

محمد علوان

يقول الرواي: نَبَتَ «شارقٌ» من أرضٍ لا تواري فِتْنَتَها إلاّ عن الكارهين، انشقَّ مثلما الصرخةُ. تَكَوَّنَ حتى كاد النخلُ أن يجنّ به. ملأ الصحراءَ حتى ضاق البحر بِهِ، فإذا بالموج الذي يلطم الشطآنَ لم يكن له هم إلاّ أن ينزاح قليلاً داخل الصحراء. أطلق البحر في هدأة الليل كائنات يخلفها الموج بعد أن تقذف الشمس ببدنها المنهك نحو البحر.

بلا وعي تحرس تلك الكائناتُ الشطآن شبراً شبراً، وكأنّها تقيس مملكة البحر. الموج لا يني ولا يتوب عن فعلته الأبدية، والشاطئ ملقى على قفاه، والموج يمسح بمائه المتدفّق المتواتر جسد الشاطئ حتى يصل إلى جذور النخل، ثم ما يلبث الماء أن يسحب معه حبّات الرمل حبّةً حبّة، يعرّي الشاطئ، يغريه بالبحر.

نَبَتَ شارق، والليل يمطر على الصحراء حتى أثخنها بالماء. لم يكن يشبه صحبته، ولم تكن صحبته تحبّه. قيل إنّ أمّه حين داهمها المخاض لم تسمعه يصرخ كبقيّة الأطفال مع أن يمّ الرمال قادرٌ على ابتلاع صرختَه!

يقول الراوي: – والعهدة عليه –: إنه في تلك اللحظة كان قادراً على ابتلاع صرخته (بعد فترة من الصمت – أضاف الراوي) المدوّية. لم يلبث شارق عمراً طويلاً رغم أنّ الرواة غير الثقات أكّدوا في جلسة سَمَرٍ يحتسون فيها القهوة المرّة وأحاديثَ فاقعة العذوبة أنه ربما عاش ألف سنة بالتمام والكمال، لم تسقط له سنّ، ولم يخالط شعرَه البياضُ، ولم تلوّحه شمسُ القيظ. هزّوا رؤوسهم بشكل جماعي وقالوا بصوت واحد: كان شارقٌ مختلفاً.

دارت القهوة للمرّة الثانية، كان الساقي نحيلاً يتّجه إلى الصمت، إن تحدّث أصغوا إليه دون استثناء.

لكن أرأيت كيف يتحدّث الإنسانُ من وراء قلبه؟ ذلك النحيل تسلّل إليهم عبر قهوته المرّة دون عناء، أصابعه النحيلة تمتدّ إلى أصابعهم المتورّمة بدمٍ فاسد. تحرّك الدم قليلاً فإذا بالأحاديث تنتشر قليلاً وقليلاً. رجل وسيم جداً، مليء بشامةٍ على يسار الناظر إليه، إلا أنه متأكّد تمام التأكيد أن الشامة بالنسبة لخارطة الوجه تقع إلى اليمين. ضاق ذرعاً بالذي أمامه وصاح به بقليل من التهذيب: إخَالُ أنك تعاني من غشاوة في العين.

صرخ رجل قصير القامة، كان أطولَ ما به تلك الأسنانُ العجيبةُ في مقدّمة فمه: هل تقصد العينَ اليمنى أم اليسرى؟

لم يضحك لحظتَها أحدٌ، لكنّ القصير عمد إلى فمه وجذب أسنانه من مواقعها، أصبح يسمع جيّداً.

قال الرجل الوسيم بعد أن هدأت النفوس: إنّ شارقاً لم يعمّر أكثر من تسعين سنة. كان غريباً عن أهل هذه القرية، رغب أن يسير بالقرية وأهلها إلى البحر، حين سأله كبار السن: كيف يتاح لنا هذا الجنون؟ قال في حينها وبلا تردّد: نحفر خندقاً حتى يصل البحر لنا. ضحك الجميع، وقف أحدهم، نظر إلى مختلف الاتجاهات، سأله شارق: ماذا تفعل أيّها المخبول؟ أجابه وهو ينظر إلى البعيد: أحدّد اتّجاه البحر وأَقْصَرَ الطرق إليه. صاح به: اجلسْ أيها الجمل الأجرب، البحرُ في كل اتجاه.

لم يتوقّف الرجلُ الوسيم المرصَّعُ بشامةٍ عن الحديث.

انبرى عاقلهم، طلب من صاحب الأصابع النحيلة القليلَ من القهوة، بدا للجميع أنه أخذ أكثر من قسمته، لكن لم يعترض أحدٌ منهم...

قال له: يا بني ما هو البحر؟ هل رأيته؟ صمت شارق وَوَهجُ النار يلفحُ الوجوه، أخفى الكثير من التقاسيم إلا أنّه فضح القليلَ من الحسرات.

يقول الراوي: – والعهدة عليه – إنّ كهول القرية وشبّانها ظلوا يتحدّثون عن «شارق» قرابة علم كامل، وعلى مدار جلسة واحدة، وأن صاحب الأصابع الناحلة ظل ليسقيهم القهوة المرّة.

وغريب الأمر أن شارقاً كان معهم يشرب القهوة، له أصابع ناحلة، وهو رجل يمتلك وسامة ظاهرة، مليء بشامة على يسار الناظر إليه... وأنه ظل يحلف أغلظ الأيمان أن الشامّة فوق خدّه الأيمن وأنّه رجل قصير القامة بأسنانٍ عجيبة.

الرياض

نصوص

أصداء وتشييع

هدى الدغفق

أصداء

– ١ –

أحياناً.. أبكي هذا القمر المتسلّق غرفتنا.
ما ذنبُ عقاربِهِ لتضيء!؟
أُسلِمُه الوحدة كلّ مساء
بينا يُسلّمني عينيه العاشقتين.

– ٢ –

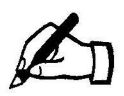
لشرخ هذا الجدار صدرٌ.. أوسع من ضيق صدري.

– ٣ –

شابيكُ بيتي.. كخلايا النّحل.
أقطر بالعسل لذلك.

تشييع

كنتِ أيتها الساعة.. صاحبتي الحنون.
تهدهدين كرمة أيامي.. بذكرياتك المقبلة.
فتزهر عناقيدي
ما زال صوتي يُنصت إلى لحظاتك.
وما زلتِ – يا صاحبتي اليتيمة – تنصتين دائماً..
أُسوِّي قصيدتي.
قبلها.. كلماتي القلقة تفور في مخيّلتي.
تخفضين جناحيكِ قليلاً
وإليكِ تطير مذهَّبة المعاني.
ما أفظع أن أودِّعك!
لماذا تعثرت ساقك عن المنضدة؟!
سأظل أعاتبك!



تضاريس

صالح الأشقر

إلى منى

كان وادي قد جاء من هناك مُبعداً. ألقى كلَّ أحماله على أرض المطار اللامعة، واستقبلته رائحةُ المدينة وأصواتها السافرة. وحين اعتلى طرقاتها كان يفكّر بوطن جديد، ويخفي فوق دقّات قلبه تلك الليالي الطويلةَ الماضية، وجدرانَ غرفته وأشياءها إذ تنغمس في مؤامرة وتصرخ في وجهه: ابتعد.. احملْ نفسَك وغادرْ.

ألا تسمع! لم يعد لك مقام هنا!

وكان حين يحاصَرُ بالحزن والخيبة يخرج إلى الشوارع، لكنّ أصوات الجدران والأشياء تتبعه في وجوه الآخرين وعيونهم وتطاردهُ.

صارت الأيّام الأولى في الغرفة الجديدة، وفي الوطن الجديد، تمضي وئيدة.

أخذ وادي يفكّر في نفسه ملياً، ولأوّل مرّة منذ زمن بعيد.. يكتشف ذاته المطمورة من جديد. وأصبح للوقت معنى آخر.

ينهض عند مطلع الفجر، ويفتح النوافذ، وبعد أن يحتسي قهوته يتهيّأ للكتابة. يقول لنفسه وبوضوح: سأكتب عن كل شيء. سأفضح نفسي وأُفشي أسرارها وأستبيح أرضها وأغوص في الأعماق المحرَّمة والرحبة. سأنزع عنها الأوراقَ واحدةً واحدة. وأفكّ أغلالها لأراها حرّة عارية تتجوّل أمام عيني.

كان في وسط المدينة الجديدة مقهى وادعٌ، تشدُّك إليه رائحةُ البحر. المقاعد بيضاء، وكل ما يحيط بك غارقٌ في البياض: المناديل والصحون والكؤوس وحتى الابتسامات. كنت أسمّيه في النهار المقهى الأبيضَ، وأسمّيه في المساء المقهى البحريَّ. فإذا أشرقت الشمسُ جرّتني خطواتي السعيدة إليه. وحين أجلس وأغمض عينيّ قليلاً وأتنفّس بعمق ولذّة، يقترب النادلُ وينحني بأدب جمّ ويقول: «صباحك جميل أيها الطائر الشرقيّ». فأفتح عينَيّ وأبتسم ابتسامة بيضاء وأقول: «قهوة فوّاحة يا سيّدي». وبعد قليل يتوافد الروّاد على مهل، ويتعالى الكلام والضحك وتطفو البهجة إلى أن يغرق المقهى في الضجيج والمساء.

هنا للقهوة طعمٌ آخر لا يزول، ورائحةٌ طاغيةٌ تحرّض الشاربين على الحديث والكلام والتعارف. قال الذي كان إلى جانبي: أراك تلجأ إلى هنا كل يوم. هل تحب هذا المقهى؟

يأسرني هذا المكان، وتفاصيله العارية تجتذبني، وطرقاتُ المدينة مفتوحة، أبداً تتلوّى وأنا معها أتلوّى. ولكنْ دون أن أدري أجدني هنا.. مستقِرّاً ولاجئاً.

الأشياء هنا أليفة وناطقة وجميلة، وتستحوذ عليك وتملأ الفراغاتِ بداخلك. كأن تلتقي الوردةُ باسمها المفقود وبلونها الضائع.. أو تجتذبَ المقاعدُ حديثَ البيوت.. أو أن ينغمرَ البحرُ بالماء ويحتلَّ الزبدُ المتوهجُ رمالَ الأرض. إنّه عناق جميل يغري الروحَ والجسد. كأنّ الأشياء هنا قد تخلّت عن صمتها الأبديّ فصارت تنطق بلغة مفهومة. وعندما يعلو صخبُ الناس الجميل يتعالى في داخلي فرح غزير، ويسقط عن وجهي وروحي آخرُ الأقنعة.

يكتب وادي من أوّل السطر:

كنت صغيراً أتهجّأُ خطواتي الأولى بينهم. وجدوني هكذا: عفيف الذاكرة.. فرحوا وأخذوا يصبّون في رأسي الصغير جداولَ من الكلمات التي شربوها منذ قرون. تخاطفوني بقسوة وألبسوني قناعاً أخذ ينمو معي ويتكاثر.

ثم علّموني ونقشوا على جدران عقلي كيف أصنع اقنعتي بيديّ، ومتى ألبس كلَّ واحد. هذا قناعٌ أرتديه حين أخرج من بيتي، أبدو به وفيه واحداً مثلهم: فالملامح والصوت والحركة هي نفسها؛ وذاك ألبسُه في حضرة أبي؛ وذلك للنهار؛ وآخر لِلَّيل.

حملتُ اقنعتي على كتفي ومضيت أغذُّ السيرَ في الحياة. كنت مشدوداً بقوّة إليها. فأصبحتُ أعرف مواقيتها وألوانها بدقّة ونظام صارم، وأعرف متى أبدّلها. وكنت أرى الآخرين مثلي قد انهمكوا في علاقات وطيدة مع اقنعتهم وراحوا يحافظون عليها بشغف شديد. مرّة علّقتُ قناعَ الخروج على باب غرفتي ورحت ألهو في شارع قريب. ففرّ الناسُ من حولي وقالوا هذا به مسٌّ من الجنون.. إذ كيف يمشي عارياً بلا قناع؟ ركضتُ خائفاً إلى غرفتي ولبست كلَّ أقنعتي واحتَضنتُها ونمتُ مطمئناً.

ومرّة نسيتُ قناعي في حضرة امرأة تفوح عيناها بلون القهوة.. وقلت لها يا لعينيك الجميلتين، فنهرتني أمي وقالتْ لها بصوت خفيض إنّني جاهل صغير. اذكر أنّي آخرَ الليل بكيتُ وحلمتُ بعينين جميلتين. وكنت أسير فوق شارع بعيد عن بيتنا، وفجأة لمستْ يدٌ ساخنةٌ وثقيلةٌ وجهيَ الصغيرَ، ولما رفعتُ رأسي كلَّه أبصرتُ وجهاً تنطلقُ منه أسرابُ شياطين جائعةٍ. صرختُ ورحتُ أعدو مذعوراً، وصارت الأشباحُ تلاحقني كلّما فكرتُ بِهَتْكِ أقنعتي!

ها أنا الآن هنا تقودني الطرقاتُ.. والطرقات طويلةٌ وغارقةٌ بالأشجار والماء والمقاعد والضجيج والسموات والأرض والأقمار والشمس والليل والنهار والغيوم والبشر.

قال الذي إلى جانبي: كأنّك تستقبلُ الحياةَ للمرّة الأولى!

قلت له ولنفسي: أنت تعيش الحياة مرّة واحدة! يكتب وادي في منتصف الصفحة:

الوحدة الشريرة

أنهض باكراً، وأتلفّتُ حولي ولا أحَد إلا أنا. أشعر بالوحدة. لا صوت، لا حركة ولا رائحة. كلّ ما حولي ساكن وميّت. أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيبَ الحياة فأذرفُ دموعاً مالحةً.

أتمنّى أن تبزغَ بجانبي امرأةٌ تحكي قصةَ حياتها. تقول إنّها تحبّ واحداً يعطيها القمرَ والشمسَ والأنهارَ والجداول والصحراء والفضاءات والحدائق، وإنها تصير ملكةً طاغيةً مستبدّةً. تناديني أن أقوم واقفاً ومعتمراً روحيَ المخبوءة، وأنفضُ عنها ظلالَ الحزن والوحدة والتعب. أحتمي بصوتها من وهج الآخرين وضجيجهم وشموسهم. وتقول لي إنّك الأوّل، وما بعدك أحد. وتقول ما لم تقلْهُ واحدةٌ لواحد، كأن تقول «خذني إلى الأعماق المبهمة.. إلى تلك الغابات البكر التي لم تطأها روحٌ ولا جسد.. إلى تلك المصبّات الغامضة والمضيئة. خذني إلى حديث الشوارع والنوافذ المفتوحة». وتقول: «أريد أن أراك مرتفقاً يدَ امرأةٍ هي أنا، وتخاصرها أمام عيون كلِّ البشر». وتقول: «خذْني إلى شتاء ليس به برد، وإلى دفءٍ بلا أغطية، وأريد أن نسلُكَ طريقاً أعمى وفاقد البصيرة.. طريقاً أنت وأنا نجدلُ منعطفاته ونهاياته». وتقول: ثم نفعل ما نريد! يشهق وادي ويقول: يا لهذه الوحدة الشريرة.

يقوم ويمشي إلى النافذة ويفتحها. يدخل هواءٌ بارد. ينظر إلى السماء ويقول بصوتٍ فرح: سوف ينزلُ المطر. أخذ يدور في الغرفة وشعر أنه بدأ يألفها: النافذة الواسعة التي تطلّ على شارع جميل للمشاة.. الستائر السميكة بلونها الأخضر الخفي.. الجدران البيضاء العارية.. وهذه الموسيقى التي لا تهدأ.

اقترب الذي كان إلى جانبي وقال بعطف: يبدو أنّك لا تنام كثيراً.. عيناك تقولان ذلك!

يجلس وادي ويكتب من أول السطر:

مدينتي مختبئة وغارقة وسط الصحراء وصامتة. جدرانها عاليةٌ وعمياء. وهي لا تترك عاداتها القديمة تتشبّث بها وتعضّ عليها بالنواجذ. مدينتي التي أحبّها لا تسفح دمعةً واحدة من أجلي. أبحث عنها في النهار فلا أراها.. وفي المساء تفرُّ من شوارعها وأنوارها وحدائقها وأشجارها الطفيفة وتغيب بين الجدران. مدينة لا تسمع ولا ترى. مدينة تحتضر. كل من يأتي إليها أو يمرّ بها عليه أن يعلّق ذاته عند أبواب موانئها الظالمة ويرتدي ذاتاً أخرى.

شوارعها خاوية ومتجّهمة، وأرصفتها لا تلامس أصوات المارّة والعابرين. مدينتي لا تشبه مدينة أخرى.. مدينةٌ يتيمةٌ، وقد خُلِقَت جرْدَاء، لا تغريك أو تغويك، ولا تثير فيك هاجسَ الشعر والغناء والنساء.

هي مغلقة ولا تعرف غير أن تُفرغَك بصمت وقسوة.
يكتب وادي من أول السطر:

البارحة كانت ليلةً فريدة. ليلة أخرى. ليلة لم تولَد قبلها ليلة. لم يكن هناك وجه حزين. السماء مختبئة فوق الغيوم، والبحر يحرس الرمال والأشجار، والناس في أمان، والدنيا مبذولة بسخاء ويسر. كنت سعيداً، وحين تتملّكني النشوة الشديدة أتبع هوى نفسي وأرتفقها إلى الماء. وأقول يا لهذه المدينة السافرة!

هناك مدن تعشقها من أول وهلة.. تناديك لمعاشرتها بشغف وصخب.. تمنحك داخلها وأرصفتَها وليلَها وشمسَها.. تدعُك تتجرّع جسدَها شبراً شبراً.. ترتمي في أحضانها حتى مطلع الفجر ولا يداهمك الخوف.. تمشي وتغني في أرجائها، وتترك في منعطفاتها ظلالاً من صوتك ورائحتك وجنونك، وحين تغادرها تبكي وتحملها معك.

أنت الآن تسير في الشارع.. عيناك مفتوحتان على وسعهما.. مخطوطٌ على وجهك ابتسامة صافية، وترى كلَّ شيء: ترى الذي لم تره هناك، ترى الواحد يضحك من قلبه وقد يبكي ويرقص ويغنّي ويصرخ بأعلى صوته وينفعل ويبدع ويرسم حتى على صفحة الشارع.

جلستُ على مقعدٍ خشبي، خلفي أشجار كثيفة والبحر. أقبَلَتْ نحوي فتاةٌ جميلةٌ تحمل على كتفها صندوقاً وكرسياً صغيراً، ابتسمتْ وابتسمتُ أنا بسرعة. قالت: هل ترغب أن أرسمَك؟ ثم أضافت وهي تلقي بأدواتها على الأرض: وضعك مناسب ومثالي، سوف تكون لوحة جيّدة.. كأنّك في حالة تأمّل! ما رأيك؟

جلستْ وأخذت تتأملّني قليلاً وقالت ويداها تشيران إلى الفضاء: سأرسمك بالأسود والأبيض. الألوان لا تعكس الحقيقة دائماً.

ابتعدتْ بضعَ خطوات.. سحبتِ الكرسي وجلستْ وشرعتْ ترسمني.

كان وجهُها صافياً.. جميلاً كقمر. عيناها منوّرتان.. يفيض منهما نورٌ غامضٌ وساحر.. جزيرتان تتلألآن من بعيد.. غارقتان في نهر أخضر.. تقولان شعراً جاهلياً قبل الكتابة والأساطير. فيهما المأساة والعيد.. الجنّة والسعير.. فيهما النصفُ الخالي والمطر. شعرها منثور، على شفا جبينها عروقُ رمل أصفر، إذا تحرّكت تتموّج الرمالُ وأنا في عمقها أغرق.

كنت أراقبها وفجأة كفّتْ عن الرسم وقالت: لمَ لا تستقرّ ملامحُك على حال؟

يكتب وادي من أول السطر:

كنت صغيراً.. وكانت «نورة» دائماً هناك. تمشي بوجهها المستدير الأسمر، وجدائلها الطويلة، ورائحة الحنّاء التي لا تنقطع، والعنبر. بعد أيّام عديدة وسريعة اختفى العنبر والحنّاء وصارت نورة طيفاً وحكايةً وأسطورة.

قالوا إنّها أخذتْ تحدِّق في السماء وترسم على كفَّيْها النجومَ الساطعات، فامتلأ جسدها بالبثور حتى غطّتها ثم ماتت. وقيل إنّها دلقت لبناً طازجاً فوق أرض نجسة فتحوّلت إلى قردة باكية وسجينة. وقالوا إنّها أبصرتْ وجهَهَا المستدير والأسمر في عين ماءٍ ففرحت وسقطت في لجّة الماء.

وقالوا إنّها تمرّدت على بيتها فذبحوها ورشقوا دمها على الجدران. وقالوا إنّ والدها تبعها خلسة ذات ليلة ربيعية، ورآها تتبرّج أمام ثعبان يحرسُ كهفاً في عمقه نبعٌ صاف، فقطّعها إرباً وألقاها في الماء.

لا أدري يا نورة لماذا كلّما تذكّرتُ وجهَك الأسمر أرغبُ في البكاء، وأتمنّى أن أملكَ كلَّ الدموع وأبذلها مرّةً واحدة وأستريح. أتمنّى يا نورة أن تنهمر كلُّ العيون على مصاريعها، وتنغمرَ الأرض ويجتاحَها الطوفان وانتّهي.

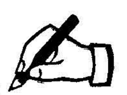
كلّما تذكّرتك جاءني رجل يقول لي: أنتَ من طين وهي من عسْجَد. أنت من أرض وهي من فضاء. وأسمع صوتَه يقول: أنت لن تنالها أبداً!

قام الذي كان إلى جانبي وقال: ألا ترى.. سوف تمطر السماء.. عليك أن تمضي إلى البيت!

يكتب وادي من أوّل السطر:

بكَت السماء.. وعلّقتُ لوحتي على الجدار العاري.. وكان في عينيْ السوداوين حنينٌ وبريقٌ غامض مدثّرٌ بقناع شفيف.

الرياض





الوحش

سعد الدوسري

للظلمة ظلٌ لا يقع إلاّ على الرئتين الخائفتين!

– لِمَ أنتِ خائفة دوماً؟! لِمَ كلُّ هذا الخوف؟!

ستائر البخار تنسدل على شهقاتها، فيتقاطر من جبينها نهرٌ أصفر تغوص فيه قدماي.

يرهبني الماء. ويرهبني أن أراها هكذا: مجدولةً حول أصابعَ جعَّدَتْها برودةُ الحنّاءِ التي نقشها في الليلة التي غاب فيها خلف جبالها.

الجبال، وريفٌ يشحذُ دمَه على ترابٍ ناءتْ به الجغرافيا إلى أقصى الجنوب، وبيتٌ تشعُّ حجارته ببردٍ مرير.

– لا تغلقي الباب.

– لكنّه في إثركَ؟!

– قلت لكِ، لا تغلقي الباب.

برقتْ في الخارج عينان حمراوان، وأخذتا تتقدّمان نحوه.

التفتَ إليها. سكبتْ عيناه على عينيها أطواقاً من الفلّ، فضوَّعَتْ في الهواء رائحةُ السنوات التي ظلَّ يقول لهم فيها:

– لا!

– لكنّك بذلك تحكم على نفسكَ وعليْها بالموت.

كان يشمّ رائحةَ الموت مُذْ دَقَّ البابَ على أمها:

– أريد أن أتزوّج ابنتكِ.

شدّتِ الأمُّ وثاقَ رأسها الذي كان يرأف بها من صداع الشقيقة:

– هذه اليتيمة وحيدتي. كنتُ أتمنّى لها سواكَ.

شهقتْ بالبكاء، فسالت على نافذة الغرفة المتهالكة دموعُ غربةٍ فتتتها وعورةُ الطرق من أقصى الساحل الجنوبي إلى أطرافه العلوية.

– الجبال. هناك نختفي عن الأنظار. لن يجبرونا أن نكون متوحشين مثلهم.

– لكنّ الحياة موحِشَةٌ هناك.

– موحشة، أجل. لكنها ليست متوحشة. لن يجبرني أحد هناك أن أقاتل. لا أريد أن أقاتل.

– سَيَسمُونَكَ بالجبن. وسيقتلونك.

– إنّهم لا يدركون أنهم يقاتلون أناساً لا قلوب لهم. لقد أطلقوا لنار قلوبهم العنانَ لكي تحرقنا في حربٍ لا شجر لنا فيها. إنّهم يدّعونَ أنّهم يتوحشون لأجلنا. لا نريد الحرب. نريد ساحلنا بفقره، ببواخر البنّ والعاجِ والتوابلِ والشاي، بالربح القليل الذي يكسي عوراتنا، ويظلِّل شمسَنا الحارقة، ويحمينا من الطلقات التي يصوِّبها علينا الجنودُ.

– آآآآآآآه.

– الطلقة كانتْ في جبهته. نزف دَمَه وأحلامه التي ظلّتْ هاربةً منه منذ فقد أباه وأمّه وأختيه في لغم لا يعرف أحدٌ أيُّ قرية نصبته!! لذلك لا أريدك أنتَ. أنت بالذات.

– لماذا يا خالة؟!

– لأنّهم سيقتلونَك لا محالة. سيطلقون النار بين عينيك.

عيناه لا تزالان تطوّقان عينيها بالفلّ:

– نحن اللذين اخترنا أن نكون مَرْجَماً لحجارتهم. سيرجمون جسديْنا، لكنهم سيفشلون أن يهدُّوا جداراً قررتُ أنا وإياك سرّاً أن نبنيه.

– لماذا تختار أن تهلك؟!

– لأنّني لا أريد أن يهلكني سواكِ.

– أنتَ تختار الأصعب. ألم تنسَ كلَّ هذا الجحيم؟! لِمَ تُصِرُّ أن تزرع الصورةَ في الجدار مرّةً أُخرى؟! إنّهم لا يريدوننا معاً. كل هذه الحروب كي يطفئوا أيَّ اثنين يلطّخون الألغام المنصوبة بين القرى.

– لكنّ القرى بيني وبينكِ حدائقُ تغني.

– أنتَ وحدك الذي تسمع هذا الغناء، لكنهم يسمعونه هجاءً يجلد جلودهم، فيحاولون بالرصاص أن يطفئوه.

– الرصاص.. يا للرصاص الذي أنهكنا. امتصَّ من حناجرنا الكلام ولَفَظَنَا على أرصفة الميناء لكي يحوِّلنا من عمالٍ يبنون أبجديةَ كلامِ الساحل إلى أناس يثرثرون خارج البحر بلغة لا يفهمها الماء. ولذلك هربتُ إلى الجبال.

– سامحيني، سأخرج له.

– وتتركني؟!

– لا بدّ أن أخرج.

خرج، وكأنّ دماً انسحب من أوردتي لينسكب على قماشٍ غَزَلْتُهُ من خيالٍ موسوم به، بصهيل جواده الذي يطرق بحوافره جدرانَ بيتي كلَّ ليلة، حيث أنتظرُ هواءَ اسمِهِ ليهبَّ من بين شفاهِ فتياتِ ريفٍ ضاع في الحقول. كنت أخجل أمام حروف اسمِكَ حتى ليجفل دمي. وحين أتيت أمي لم أكن لأجد سوى الصداع الذي لا يفارقها.

خذني إليك. أمي قتلتها الشقيقة، وأنت تهربُ من الحروب التي ملأت قُرانا. هي حشرجتْ قبل أن تموت:

– سيقتلونه.

أنت دمي الذي حيثُ ينبض أقولُ إنه أنت. أنت الذي أَبتدأُ به الحنّاءَ الذي نقشته على كفيَّ. حين رأيتكَ أنت تضربُ بفأسكَ الأرضَ قلت لنفسي: «هذا يضرب نفسه». مررتُ إلى جانبكَ. سألتكَ أن ترأف بالأرض.

قلتَ لي:

– أريد أن أقتل العفريت داخلها.

سألتكَ:

– أتستطيع قتل العفاريت؟!

أجبتَني:

– سأحاول.

كنت تبتسم ابتسامةَ محاربٍ يخاف أن يموت قبل أن ينهي حربه. سألتَني:

– من أي ريفٍ أنتِ؟!

– من الريف المجاور.

رددتَ مبتسماً:

– كلُّ العفاريت في ريفكم.

ومضيتُ أجرُّ ذيل ثوبي الجنوبي وأنا أحسّ أنّك تلاحقني بنظراتك وتمزّق كلَّ ما كنتُ ألبسه.

أحسستُ أنّني أمشي عاريةً، ولذلك ركضتُ... ولحقتَني وأنتَ لا تزال تحمل الفأس إلى أن شارفتُ ريفي. التفتُّ إليكِ.

– ألاَ تخشاهم؟!

– أنا لا أخشى أحداً.

خرجتَ إلى العينين المتقدّمتين، ثم غبتَ في الجبال.

سألتُ نفسي:

– كيف أعيش دون أن أكحِّلَ عينيّ بك، وبهذا الذي يسألني دوماً:

– لِمَ أنتِ خائفة؟! لِمَ كلّ هذا الخوف؟!

ذلك الذي أقول له دوماً:

– لا ترهبْ من الماء، لأن الحنّاء التي جدلَها أبوكَ على أصابعي ستحميه دوماً من الموت، وسيعود.





يوسف المحيميد

لسنوات، لم تجتز قدمُها عتبةَ الباب، ولم يتلصَّصْ ضوءُ الشارع داخلاً، في عمق منزلها المحشور عنوةً بين منازل الحارة. فمنذ أن صارتْ وحيدة لم تهوِ من أمام عينيها الكابيتين، ولو لثوانٍ، وصيَّتُهُ الأخيرة، فآثرت الاّ تمسّ نعلُها البلاستيكيّةُ الخضراءُ ترابَ الشارع، لئلا يتململ حانقاً في تربته إلى يوم الدين.

ورغم الغبار الذي يتكاثف على عتبة الباب المهجورة، فإنّ أعين الخلق ردّدتْ بأنّ ثمّة ملامحَ حذاءٍ قد فضّت الغبار. على أن قلّة أشاروا بنظراتهم الحانية، إلى أنّها تتقاطر بغلالتها السوداء ومعطفها الصوفي الطويل، خارجةً في الليل المليء بالصراصير وبالصقيع.

لا أحد يجزم تماماً إن كانت قد خَطَتْ بقدمها في الشارع، أو أن يحدّد شخصاً بعينه، كالبائع في الدكان المتأرجح في ناصية الشارع، أو النظّاف، أو الجار. إلا أنهم جميعاً توقّعوا أن أحذية كثيرة ومشاعيبَ مجلوّةً، سوف تنهال بقسوة، على أكداس غبار العتبة، وأنّ أنيناً خفيضاً سيعلو شيئاً فشيئاً حتى يخمد فجأة، ويعود كالعادة يعلو الغبار هائلاً، كانساً بكثافته الخطى والخطايا.

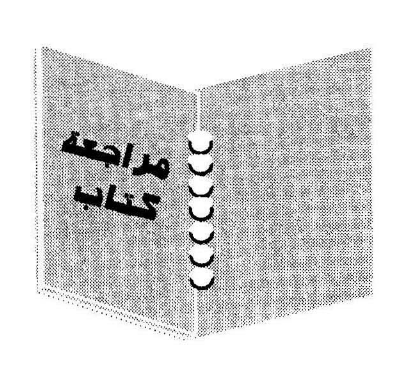
وإذ تجلس الحكّاءاتُ، ويُفِضْنَ في الضحى، فلا بد أن يذكرن، أنّها مذ ارتبكَ نسيجُ القميص القطني، بغواية صدرها المتماسك، وحتى قبل أن تدخل عزلتها، كانت تحلم بأن ترى البحر، وأن تدخل فيه، نازعةً وحشةَ الصحارى الخاوية، إذ تردّد دائماً:

«أشوف البحر، وأموت».

ولأنّ النافذة الخشبية الوحيدة المطلّة على الشارع لم تنفتح يوماً، ولم ينفذ عبرَها ضوءٌ، أو دندنةٌ لامرأة وحيدة، مثلاً، فإنّ أحداً لم يكن يدرك كثرَة تَنَقُّلِها وحيدةً داخل أنحاء المنزل الصغير، ولا كيفيَّة دخولِها غرفته التي يلتمّ فيها رجاله. وحتى لو تخيّل الناسُ أنها تذكر بعضه بمطالعة أشيائِهِ الحميمة، فإنّ أحداً لم يكن يظنّ، ولو ظنّاً، أنها في مساءٍ، كذاك المساء البعيد، قد دخلت الغرفةَ تلك، على أربع، تتشمم رائحتَه، جائلةً بوجهها على مساند الإسفنج المصطفّة على جدران الغرفة؛ وإذ تشعر بالإنهاك والتعب، تسند ظهرها على الإسفنج، رافعةً وجهها بعينين مغمضتين نحو السقف، حالمةً بالبحر، حتى لتشعر بشيء ما يتحرّك خلفها، لم تدركه للوهلة الأولى، لكنه عاد يتململ ببطء؛ ورغم أنّها جرّبت أن تلكزه بمرفقها القاسي، فإنّه تسلّل هادئاً، ذاك الحيوان الإسفنجي، طافحاً أمام عينيها الجميلتين، مخلّفاً فقاعاتٍ ترتفع عالياً، حتى إنها لمحت بعض فقاعات مائية تعلو من منخريها الصغيرين، بينما ذراعاها البيضاوان تعومان في موجات ثقيلة من الماء. تفتح عينيها في مواجهة الماء المالح، وحيوانات إسفنجية بأشكال هلامية تحاصرها، تخفق بذراعيها، وتزداد فقاعات منخريها الصغيرين، وبعدما تتوسّط فضاء الغرفة، تتداعى وئيدةً حتى تلامس القاع، وتقلّ الفقاعات الناشئة من غابة وجهها كخيط سرّيٍّ يتسامق عالياً، فقاعات شحيحة، ثلاث فقاعات إحداها ضخمة، فقاعتان، واحدة، ثم لا شيء.

لا شيء أبداً

فقط بعضُ غبار لايني يهدر كقطيع لا حدّ له، فوق عتبة باب منزلها.



ما أكثر الشعر ما أقل الشعر!(*)

محمد عبد الله الغذامي

- ١ -

ما أكثر الشعرَ اليوم!

ما أقلَّ الشعرَ اليوم!

كلّما تلفّتَ المرءُ من حواليه وجد قصيدةً تقف أمام عينيه، ووجد ديواناً يبادله الرمقات. ولكنّ هذا الاكتنازَ الشعريّ في مطبوعاتها الراهنة لا يقابله حماسٌ قِرائيّ. وقليلة هي القصائد التي تغري الناسَ بقراءتها والإصغاء إليها؛ وهي قلّة لا تتناسب مع كثرة المعروض.

فالشعر كثير وكثير - اليومَ - والمقروء منه قليل قليل. ولهذا تعالتْ أصواتٌ تقول بزوال دولة الشعر - وحلولِ الرواية محلَّ القصيدة لتكون الرواية هي ديوان العرب العصريّ!

ولئن كنتُ لا أرى الأمر على هذه الحتمية، فإنني أدرك الأسباب التي دفعتْ ببعض النقّاد لإعلان «موت الشعر». وأحَدُ هذه الأسباب يعود إلى هذه الظاهرة حول كثرة المعروض الشعريّ وقلّة المقروءِ منه، حتى بدا الشعر وكأنّه سلعة بائرة.

وإذا كان ظرفُ هذه الدراسة وطبيعةُ غرضها لا يَسمحان لي باستقصاء الحديث حول هذه المسألة، فإنني سأشير باقتضاب إلى ضمور حماس النقّاد للتفاعل مع المنشور الشعريّ، على نقيض حالتهم مع شعر الخمسينيات وما بعدها حتى منتصف الثمانينيات.

ذاك أنّ القصيدة في هذه الفترة استنفدتْ كلَّ وجوه التغيير الرئيسة، بدءاً من الثورة على الإيقاعات التقليدية وامتداداً إلى النسق الدلالي للجملة الشعرية وللاحتمالات الدلاليّة المتجاوزةِ لشرطِ المعنى الواحد أو شرط المعنى الواضح.

لقد جرى سَبْرُ هذه المتغيّرات نقدياً، وجرى إحصاؤها تعديداً وعرضاً وتمثيلاً ودراسةً، وحدث الجدل حولها وإعلان الراي فيها... حتى لم يعد هناك رأيٌ لم يُعلنْ عنه او وجهةُ نظر لم يصرَّحْ بها. وأصبحَ الجميع على وعي تامّ بكل المتغيّرات العروضية وبالعديد من الأنساق الشعرية، حتى إنّنا لم نعد نعثر على متغيّر مختلف أو نسق لم يرد - من قبل - لدى شعراء العقود الثلاثة السالفة.

من هنا ضاق الحيّزُ الإبداعيُّ أمام الشاعر المعاصر، وقلّت المتغيّرات اللافتة لنظر القارئ الناقد، وصار المرء يرى شعراً كثيراً، ولكن لا يلفت نظرَهُ من هذا الكثير سوى القليل. وليس السبب في ذلك هو الجودة من عدمها، ولكنّ العلّة تعود إلى كون المعروض الشعريّ يستند على اختلاف إبداعيّ يغاير السائدَ الإبداعيّ ويتحدّاه، أو أنّه لا ينطوي على شيء جديد مختلف.

والجودة - وحدها - لا تكفي للفت نظر القارئ الناقد؛ وما أكثره ذلك الشعر الجيّد الذي يغطّي المساحةَ الثقافية من الخليج إلى المحيط! وإنّما السؤال لا ينهض إلا

(*) سعد الحميْدين: **أيورق النّدَم؟** (المملكة العربية السعودية : نادي الطائف الأبي، ١٩٩٥).

ما أكثر الشعر العربي الجيّد، ولكنْ أين القول الذي يحوّل وعينا من حالة القُبول والرضا إلى حالة الانزعاج والتساؤل والاندهاش؟

حينما تشاهد ذلك الشيء الذي حارتْ البَرِيَّة فيه... إنه القول الذي يحوّل وعيَنا من حالة القبول والرضا إلى حالة الانزعاج والتساؤل أو الاندهاش.

هذه صورة مثالية - ولا شك -. ولست أزعم أنّ مصير النقد والقراءة قد انحصر في هذا المضيق المثاليّ، ولكنّي أقول إنّ مطمح الناقد المنظّر يدور حول هذا القطب - ولا ريْب - فيقترب منه أحياناً وقدْ يجعله شرطاً للتفاعل، ويتواقع (أي يقترب من الواقع) أحياناً ويستجيب لصراخ القصيدة من تحت الأوراق.

- ٢ -

وإنّ من وجوه النظر وأسباب إثارة الانتباه في الشعر أنْ تلمح في المنشور الشعريّ علاماتٍ على الأزمة المشتركة ما بين القصيدة والقارئ، حيث تفصح القصيدةُ عن أزمتها وتعلن عن حسرتها. وهذا ما وجدتُهُ في ديوان صغير وأنيق للشاعر سعد الحميدين، وهو الديوان الخامس لهذا الشاعر الذي ظل يكتب القصيدة على مدى ثلاثة عقود شاهداً مجدَها أوّلاً ثم واقفاً على أزمتها أخيراً. لقد كان ديوانُهُ الأوّل **رسوم على الحائط** يمثّل إحدى علامات التجديد الإبداعيّ في المملكة العربية السعودية، سائراً في خطواته مع الشاعر محمد العلي أوّلاً ومع من جرى في الإِثْر مثل علي الدميني وأحمد الصالح، حيث تشكّلت القصيدةُ الحديثة. وتتتالى الأجيالُ الشعريّة المبدعة، ويأتي جيل انفجر بالشعر والرغبة الإبداعية فحمل أسماء: محمد الثبيتي وعبد الله الصّيخان ومحمد جبر الحربي وخديجة العمري وعبد الله الزيد، تتلوهم جماعةُ قصيدة النثر لكي تنداح الدائرة المائية بمجموعات من الشعراء والشاعرات امتلأتْ منها وبها فضاءات الإبداع والقراءة.

هذه علامةُ الانطلاق والبشارة.

ولكنّ هذه الحال لم تدُمْ - مثلما هو الوضع في كافّة بلاد العرب - إذْ دخلت القصيدةُ في مازقها وتأزّمت حتى لم يعد في الماء ماءُ - حسب تعبير محمد العلي: «لا ماء في الماء»، وهو عنوان قصيدة مهمّة جداً لهذا الشاعر الرائد... وحتى كُتِبَ على النقوش «أن تنتحر» - وهو عنوان الديوان الرابع لسعد الحميدين: **وتنتحر النقوش أحياناً**.

هنا نحن في أزمة، وهي أزمة تقف في حلْق ديوان الحميدين الخامس: **أيورق الندم** (من منشورات نادي الطائف الأدبي ١٩٩٥).

- ٣ -

أيورق الندم...؟!

هذا هو عنوان الديوان، وعلامةٌ على مرحلة.. هي في جوهرها أزمةٌ لا تصنع الندمَ فحسب ولكنها - أيضاً - تقتله: حيث يعجز الندم أن يصبح حافزاً للتغيير أو التبصير.

وهذا ما نجده حينما نقلّب صفحاتِ الديوان، وأوّل ما يصدمنا قصيدة «مرجان»: هذا الرجل «الندم» الذي يأتي إلينا بوصفه صورةً معكوسةً عن الإنسان المكسور.

وحكايةُ هذا الرجل تستند على واقع إنسانيّ حقيقيّ. فهي قصّةُ رجل أسود - يبدو أنه مملوك - لا يظهر إلاّ في يوم العيد حيث يرقص في الشوارع ويطلق الأهازيجَ فيوزّع الفرحةَ على الناس أملاً في الحصول على دراهم معدودة ممّا تجود به أيديهم. وقد لا تستقرّ الدراهم في جيب «مرجان» سوى بضع ساعات تروح بعدها إلى «سيّده».

هذه هي حكاية «مرجان» حيث السوادُ والعبوديّةُ والعيدُ. وحينما تجتمع هذه السماتُ الثلاثُ في شخصيةٍ واقعية واحدة فإنّ الاستدعاء النصوصيّ يفرضَ نفسَه على الذاكرة، فيحضر كافور الإخشيدي وتحضر جملة «عيدٌ بأيّة حالٍ عُدْتَ يا عيدُ». وهذا بالتحديد ما يجعل حكاية «مرجان» الواقعيّة تتحوّل إلى قصيدة على يد الشاعر، إلى نصّ شعريّ، لا يكتبه الشاعر وإنّما يأتي مكتوباً ومقروءاً من بطل الحكاية:

مرجان
وجه محترق...
مرجان
يقرأني في التاريخ الماضي
بالقطعة والحرف
بالكسرة والضمة...
أحياناً بالفتح
وحيناً بالحذف.
فألملم أطرافَ الأحداث
وأنظمها في خيط الكلمات
حتى تشهق..
أنْ لا مرجان.. سوى مرجان (ص ٩)

ها هو الشاعر يتجمّد محصوراً بين قوسين لكي يقرأه موضوعُه، إذْ صار الموضوع هو الفعل وهو القول، وليس للشاعر سوى أن ينساق وراء الذات المنفعلة بنصّه لأن لا مرجان سوى مرجان:

قالوا: اسمكَ مرجان
قال: نعم اسمي مرجان
منذ الآن وحتى آخر آن
تتقلّب صور في بحر الأيّام
بقيت محفوره...
في ذاكرة الزمن المسحوره
يعلو صوت الطمبوره
يعلو
يعلو
يعلو
يا عيد.. يا عيد
كما قالوا
«وبأيّة حال يا عيد تعود أفيك جديد؟» – ص ٢٤ –

اسمي مرجان – اسمك مرجان. منذ الآن حتى آخر آن.

عصرُنا صارَ مثل «مرجان»: يرقصُ في يوم عيدٍ لا عيدَ فيه، ويشربُ ماءً لا ماء فيه!

نعم صار اسمَه مرجان «منذ الآن». وكان من قبل كافور. كان حاكماً قوياً ورجلاً تاريخياً، لا يخاف من الشعر أو الشاعر – في زمن كان الكلُّ يخاف من الشاعر، وفي زمن كانت الحكمة فيه: وعداوة الشعراء بئس المقتنى. ولكنّ كافوراً لم يخفْ من لسان الشاعر ومن سطوة الشعر، وتحمّل غضبة الشاعر ولعناته، وتحول إلى «مرجان» منذ الآن وحتى آخر آن، فاستحقّ شفقة الشاعر، هذا الشاعر المطواع الذي سمح لكافور (المرجان) بأن يقرأه في التاريخ الماضي، وبأن يعيد له صياغة الذاكرة والواقع.

هنا نقف أمام نصّ يكشف عن ذات تاريخيّة مستلبة، ويكشف عن واقع منكسر، وعن شاعر متأزّم في قصيدة أثقلتها أوجاعُ النصّ وأوجاعُ الزمن.

ماذا جرى للفارس الجوّاب حين
كبا الجواد
وتدحرجت أشلاؤه وسط الطريق
وبدا يعضّ على حبيبات الرمال
وينزّ بالعرق الملفع بالغبار
تمتدّ بين يديه والسيف الجريد
مسافتان
لا شيء يدني منهما الأخرى
لأخراها

فيضطجع الفراق (ص ٢٩)

هذا مآل الشاعر الجوّاب: صار اسمه مرجان منذ الآن وإلى آخر آن، منذ أن صار مادّة في قصيدة عنوانها «أخوات كان» (ص ٢٧). كل شيء يدخل تحت «كان» حيث التاريخ الماضي يقرأ الشاعر: يغير الأسماءَ ويدحرج أشلاءَ الفارس الجوّاب لكي ينغرس الندمُ في أعماق الشعر والشاعر... وهو ندم لا يورق ولكنّه يطرح شوكَه ووجعَه من ذاكرة المعرّي وجملته «غير مُجْدٍ» التي تتوسّط ديوان سعد الحميدين (ص ٤٥ – ٥٧):

غيرُ مُجْدٍ غيرُ مُجْدٍ
لا تسلْ عن سبيلٍ للخلاص
– وعلى الدنيا السلام
– وستبدي لك الأيام
– ستبدي لنا الأيام ماذا..؟!
– «ما كنت جاهلاً»
– ثم ماذا...
– لا تسلْ عن أيّ شيء قد يسوؤكَ عندما تبدو الإجابة.
– وعن الحالة في الحاضر.. الآتي..؟
– إنّني أرجوك دعْني.. وابتعدْ عنها..
فقد ملّ الانتظارُ الانتظار
ولقد أشرقَ الصبحُ فأخشى فيه أن يمحو الكلام.
فالسلامُ يا سيّدي.. يأتي.. الختام..

نحن هنا لا نقرأ لشاعر أراد أن يشعر فغنّى، ولا لشاعر إذا أنشد أنشد معه الدهرُ، ولا لشاعر يقول

ليُمتعَ ويُطربَ. بلْ إننا نقرأ لشاعر يكتب عن تراجيديا الكلمة، الكلمة المهدَّدَة بالامّحاء «لقد أشرقَ الصبح فأخشى منه أن يمحو الكلام»، حيث يتآمرُ الإصْباحُ على اللّغة وعلى الشاعر منذ أيام امرئ القيس «وما الإصباح منك بأمْثَلِ» إلى هذا الآن - آنِ مرجان المشرّد الضائع.

ولهذا فإنّ هذا المقطع ينثال من داخل الذاكرة الشعرية في تناصّ متلاحق ومتواثب، وكأنّ الذاكرة تلاحق محفوظاتها خشية أن تتطاير الكلماتُ وتمّحي اللّغة. هذا هو الندم الذي لا يورق، وهو الكلام الذي يباغته الصبحُ ويهدّده الضوءُ المشرق. وليس الصبحُ إلاّ رمزاً للعصر الراهن الذي أخذ يسيرُ بخطى تفوق قدرةَ اللغة على التقنين والتحديد، الأمر الذي صار يهدّد علاقة الإنسان بلغته ويهدّد ثقته بهذه اللغة في التعرّف على العالم من حولها.

ولا ريب أنّ الشاعر منذ صدور ديوانه **وتنتحر النقوش أحياناً** (١٩٩٣) ثم ديوانه هذا الذي بين يدينا إنما يكتب عن «تراجيديا الكلمة» ومأساةِ اللغة والشعر في هذه المرحلة التي نمرُّ بها، حيث نشهد انكسار اللّغة أمام حركة العَصْر السريعة. وما يحدث للّغة هو عينُ ما يحدث للإنسان من انفصاله عن العصر وعدم قدرته على مجاراة المستحدث العصريّ أو على فهم هذا المستحدث والتفاعل معه. وحساسيّة الشاعر اللغوية تدفع به إلى إعلان تبرُّمِه ممّا يجري وإشهار «الندم» غير المُورق في وجه الزمن الراكض بعيداً عن الشعر وعن خيال الشاعر.

ومن هنا فإننا لا نقرأ «مرجان»، ولكنّ مرجان هو الذي يقرأنا؛ ولا نقرأ العصر وإنما نحن مقروؤون من عصرنا الذي صار مثل «مرجان» يرقص في يوم عيدٍ لا عيدَ فيه ويشرب ماءً لا ماء فيه، وتنتحر فيه النقوشُ لتعلن عن أزمة النصّ وأزمة الإنسان.

يأتي الشاعر - إذن - بوصفه الصوتَ الذي لا صوت له، بعد أن كان هو **كلّ** الأصوات وكان إذا أنشد أسْمعتْ كلماتُه «مَنْ بِهِ صَمَمُ». لكنّه اليوم يظلّ يقول ويقول ويحاول إسماعَ عصرٍ ليس عصرَ كافور والمتنبي، ولكنه عصر مرجان المملوك الذي يضيع جهدهُ وعرقُه وما يكسبه من نقود لمصلحة سيّد ما يمتصّ منه مكاسبه. فالإنسان هنا رقمٌ في آلة كبيرة تحصي المكتسبات المادّية اليوميّة ويقف دور الرقم عند هذا الحد ليظل على رقميّته وفي خانته المعدّة له.

هذا هو الناتجُ الدلاليّ الذي تفضي إليه قصائد الحميدين الأخيرة، وهي قصائد كاشفة من حيث كونها إعلاناً عن «تراجيديا الكلمة» وإفصاحاً عن أزمة الإبداع اللغوي والإنسان الإنسانويّ، وتُبرز لنا صورةَ الإنسانِ/الرقم، هذا الذي فقد ذاكرتَه وفقد جسدَه وحرّيته الإنسانيةَ ليصبح «مرجان» الذي يبدو راقصاً ولكن رقصته هي لرجل يترنّح على جسده وعلى «ندمه» الذي لم يعدْ يُورق.

وفي شعرٍ كهذا يبرز انتماءٌ من نوع مختلف: فهو ليس انتماء إلى الذات الفخورة بذاتيّتها، وليس انتماءً إلى العشيرة المدلّة بعرقيّتها، ولكنه انتماء إلى الثقافة وإلى الإنسان. ولا ريب أن الثقافة الإنسانية والكائن الإنساني يتعرّضان - اليوم - لتجربة معاشيّة غامضة ومجهولة النهايات، وهو جهل يفوق في خطورته كلّ جهل سابق في ماضي الحياة البشرية أسطوريّاً وانتروبولوجيا. إنه الجهل الذي لا يكتفي بالانطواء على الأسرار والألغاز غير المحلولة، ولكنه جهل يأتي من غزارة المعرفة وكثافة المعلومات وتسارع الإنجازات إلى حدّ لم يعد معه الإنسان بقادر على معرفة مواطئ أقدامه. ولذا فإنّ صورة مرجان الراقص على جثّته تصبح صورة للإنسان المعاصر الذي ما زال يركن إلى «اللغة» بوصفها الأداةَ التي تفسُّر له الكون وتقنّن له العلاقة بين الذات والظرف.

لقد انفصل الظرفُ عن الذات واستقلّ عنها وسبقها في سباق غير متكافئ، وهذا ما تعبّر عنه تجربةُ الإبداع المتمثّلة بالانكسار والتشظّي والبحث عن **ذاكرة** لم يمحُها الإصباح بعد.

الرياض

حين ينفصل الظرفُ عن الذات، يركن الإنسانُ إلى اللّغة والذاكرة!

الذي نسي قناعه

محمد العلي

مسائك معتكر سيّدي
لا عصافير فيه
لا وقد، لا نخلة، لا تلفّت
هل أستطيع الدخول إليهِ؟
– سأدخل
وتربّع فوق النهير الذي قد تحجّر
في الركن
حيث النوارس تبحث عن نفسها
وعن البحر
ثم راح يحدّث عن نفسه:
سيّدي إنني خجل منك
قد كنت ألبس أقنعة
وأجيء إلى كل نافذة حالمه
بغبار صفيق يطارد أحلامها
غير أني أتيتك في وضح العري
حزناً شفيفاً عميقاً كما الأرجوانه
– أتسمعني؟
– «كلك نظر»
– أتيتك مثل قصيدة
تفتّش عن وكرها
وحين رأيتك أيقنت
أنك أنت الخليل بن أحمد
سأعطيك وعداً نقياً
نقاء غدير امرئ القيس
أو جمر ساهرة
وجدت نبضها في ذراعين نخليتين
إنني سوف أبقى بقلبك
يا سيّدي

الدمام

أن تتباسط والجرح

أشجان الهندي

قطفتُ نهارينِ
سالت على الدَربِ أسطورةٌ من
خزف
قطفتُ مساءين
حلّق في السيل ليلٌ ورف
قطفتُ سؤالاً
فأسلمني نومُ كهفٍ لكهف.
جمعتُ سلال النعاس الثقيلِ،
وأسلمتُ بعضي إلى بَعضهِ
حلمتُ بنهرٍ من التوتِ لا يستر
العُريَ، بريحانةٍ تتبرّجُ للماءِ،
حلمتُ بغصنينِ يرتعشانِ،
فأخرجني النومُ من روضِـهِ
ت
س
ا
ق
ط
تُ
حشرجةُ الخوفِ تلطمُ أرديتي،
فتسوخُ خطاي، وتغرسني في
عروق الرمال
وشمسُ المدينةِ تفترشُ الشوك،
تعبثُ بالعوسجاتِ الحبالى،
تُفتّقهنّ، فيهمي حريقٌ تدافق
أضلاعُهُ للنزال
أفي النارِ نومٌ؟
أفاقت عيونٌ مغلّقةٌ بلهيب السؤال.
أيعرفني القومُ؟
طالت أظافرُ راحلتي،
وأناخ على الوجهِ رعبُ الجبال.
أيعرفني القومُ؟
بوركتِ يا بلدةً لا تشيخُ،
ولا تنحني لطقوس الزوال.

للقوم أجنحةٌ من قطا
ولي لَغةٌ لستُ أذكرها، وبقايا جناح
لهم أعينٌ لا تفيض من الدمع
أفئدةٌ لا تهشُ إذا طارح المطرُ
العشبَ،
ولي خافقٌ من فلولِ الرياح.
أيعرفني القومُ؟
بوركتِ يا بلدةً تشرب الآه ما نكأ
المتعبون الجراح.

أتيتكِ طوعاً
وكرهاً أتيتُ
وجوعاً أتيتُ
وحبّاً وحرباً، وسلماً أتيتُ
أتيتُ وكلّي وجوهٌ تموجُ،
تفورُ على مرجل الصمتِ
تناسَلُ من رحم الوقتِ،
أيعرفني القومُ؟
صبارةٌ في الفلاةِ تقاسمني الشكَّ،
تنفخُ أوداجها بالتعب.
عصفورةُ النار في داخلي
تُهيّئُ أفراخها للهب.
أيذكرني القومُ؟
ظلماء يا بلدةً حين تغفو تظلّل
أقمارها بالهدب.

تفيضُ المساربُ
ينعطفُ الدربُ
تلتمُّ كلُّ البيوتِ التي مسّها شبقُ
العنكبوتِ
نغني سويّاً
نُفتِّحُ أعشاشنا للعناقيدِ،
نستمطرُ الجفناتِ الثُمالى،
ونمضي سويّاً،
تجفُّ المساربُ
ينتفضُ القلبُ
آوي إلى الكهفِ ثانيةً،
وأهيل على مفرقِ الشمسِ زوبعةً،
أتباسطُ والجرحَ
أنشبُ أظفارَهُ في دمي
أُغلغلُ في دفقه حلمي،
أُروّيه بالطلح
أزرعهُ في عظَام النهار
أيعرفني النومُ؟
تقلّبني كفُ ريح اليمينِ
ويقرضني الغيمُ ذات اليسار
أيعرفني النومُ؟
يشتدُ عودُ الأناشيدِ،
أقطف ريحانةً للغناءِ،
وأسترُ بالعري صمتَ الجدارِ

أيعرفني النومُ؟
بوركت يا بلدة تستفيقُ،
لتغفو على وابلٍ من غبار.

الرياض

في صمتها..

يتـــخلق الوطن

أحمد صالح الصالح «مسافر»

تلألأتِ في بدني
مشرقاً من شموسٍ
وإطلالةً تستلذُّ النفوسُ بواكيرها
ملء ضوء القمرْ
جناحي تلَمَّسَ دفئكِ
فانْهمَرَ القيظُ في أضلعي
واستويتُ أضمكِ
بين جناحي وقلبي
أضمكِ حتى احتواك الفؤاد
على لذّةٍ مثل ماء المطر
***
تنادين..؟!
سمعي تفيَّأ صوتَكِ
ظلاً حنوناً
يلامس فيكِ اعْتِلاَلَ القُرَى
وعنكِ يردُّ ضلال البشر
أراكِ.. تطلّين من شرفة القلب
فافترشي «تُوْمَةَ» القلب أرضاً
ومُدّي عليك الشغافَ سماءً
لك البِيْدُ تخفق ملءَ السرايا
لها الأُفُقُ المتّكى
والزمانُ المدى
والضياءُ البصر
***
إلى أين تنأى بكِ الأرضُ عني..؟!
وهذا هواك
أمضَّ الفؤادَ
وأوحى إليك بِهَمِّ الديار
وألقى بعينيك سحر الحور
لديك.. أنا أستزيد المها
دفءَ أحلامها
أماناً.. يُفَجِّرُ في شفتيك المعين
يعيدك لي وطناً مورقاً
فاقرئيني.. كتاباً
صحائفه الرملُ
والنخل فيه الحروف
وأنتِ البهاءُ الذي في الحروف
وأنتِ المعاني
ولونُ الصُّوَرْ
***
تَعَشَّمْتُكِ الآن لي زمناً
مُتْرعاً بالصهيل
وسيفاً ورمحاً
يردُّ عن الأرض هذا الخور
تعشّمت للحب زلزلةً
وابلاً صَيِّبَ الزحف
يُنْشِزُ أَلْبَابَ هذا السواد
يُفَتِّقُ طوفانُهُ بذرة الخَلْقِ
يَنْشَقُ عنهُ الثرى
زمناً مُثْقلاً بالبواريد
شُمَّ الأنوف صِبَاحَ الغُرَرْ
يجيئون مثل الأماني سِرَاعاً
على صهوة الشمس
مثل الدراري

يعيدون للأرض نبض الحَجَرْ
تعشمتك الآن
هماً ودوداً
وعافية في يقين الرجال
وعاشقة حبّها يستبدُّ
رضاها أمانٌ
لأعراضها وحشةٌ لا تغيبُ
ونارٌ تأجُجُهَا لا يذر
***
أنا ذلك الجسد المبتلى
أجيءُ مُسَجّىً بحزنك
قُوْمي إليَّ بطلعتك المجتباة
تعشّمت هذا الدلال السخيَّ
وهذا الشموخ المديد،
وهذا الجمال الثريَّ
وفَيْضَ الحنان
اصطفيتك حباً
فقومي إليَّ..!!
وهُزِّي مَوَات الجهاد بقلبي
ورُدِّي عظامي
إلى كل شِلْوٍ
ونُضّي عن الليل هذا الخدر
هنا.. يا شميم العرار
ورائحة الشيح
سَعِّرَ صبرَكِ هذا الغرامُ
أمَا آن للقلب أن يصطفيكِ
فأَيَّانَ.. ينتفضُ الدودُ..؟!
يَنْسِلُ من كل حَدْبٍ

هنا.. تَستفزُّ البراعمُ صَدْرَ اليَبَابِ
ويربو بوصلك هذا التراب
ربيعاً يُنَضِّرَ بالرِّيِّ والنمنمات
وجوهَ البلادين
يحمي رميمَ الشجر
يعيد تألّقنا من جديدٍ
أعانقُ فيك الزمانَ الجميل
أُقَبِّلُ حتى الثُمالة
حتى يفيض الرضا في النفوس
ويسترضعُ الغيثَ جدبُ الحياة
ونبلغ في الحبِّ حَدَّ الحذر
***
أكابد نحوك صمتاً رهيباً
إلى حيث صمتكِ
يستصرخُ الخيلَ
سابغةً من دروع
ويستصرخُ الأرضَ
زحفاً عريضاً
يُصَرِّفُهُ العاشقُ المنتظر
أُوَشّيكِ أحلى القصائد
تغشاك شوقاً
تحرّك فيك الأنوثة
صدراً وثغراً شهيّاً
تُوَشِّينَ حدَّ الحسام
على ضفّة الجرح
يأتي الخضاب نقيّاً
برائحة النصر
ينفذ في كبرياء الظفر
***

أَضُمُّكِ في رعشة الطين
وصلاً جميلاً
يعيد التوهّج للعشق
يبدأ هذا التشكّل
في الماء والحمأ المجتبى
وتغتبط الأرض
تُنْضِجُ أمشاجَ هذا المدر
أَضُمُّكِ.. أنتِ تذوبين شوقاً
تحلّين روحاً شفيفاً بنبضي
ويبلغ منّا الجهادُ الفداءَ
ويَقْرأُنا السمعُ ملءَ الخبر
إلى ساعة الوصل
نصعد حتى نلامس بطن الثرى
حيث أنتِ تَفُضّينَ لحْدَكِ
تستنطقين الأمور الأخر
إلى حيث أنتِ..!!
يَمدّ لكِ الأفقُ وجهَ السماءِ
على صهوتين:
من الغيم والصافناتِ
تسامى بك المهرُ والماءُ
حتى ارتويْت
بآنية من رحيق الثمر
إلى حيثُ أَنْتِ..!
تضيئين فوق امتداد النظر

الرياض





عظام الأحلام وشعرية الضجر عند محمد الدميني

سعد البازعي

عظام الأحلام هي بقايا الأحلام.. وهي أيضاً الأحلام العظيمة. ومع أن الدلالة الأولى هي المبرّر الأقرب للعبارة كما جاءت في سياقها، فإنّ من شأن الدلالة الأخرى – وهي تتسلّل من ذاكرة الكلمات – أن تكثّف إحساسنا بما يبعثه تقوّضُ الحلم من خيبة وضجر، وبالمفارقة الوجودية التي استلّ منها الشاعرُ تركيبَه المجازيَّ الجميلَ والبائسَ الدلالةِ في الوقت نفسه:

المدينة أثثت جرحك السرّي. فلا مطر هنا يقيك
هواجسَ الليل والذئاب. وستوصد الشرطة هذه
المكتبة لأن الصعاليك – منذ القدم – يحيكون
أنخابَهم المُرَّة، ويتأمّلون عظامَ أحلامنا.

الأحلام التي صارتْ رميماً كانت أحلاماً عظيمة كأحلام الصعاليك الذين يتوحّد بهم الشاعر: أحلاماً بالحرية والتفرّد والإبداع بعيداً عن خوف المؤسّسة من الثقافة. عظام الأحلام هي «أنقاض الغبطة» كما تعبر مجموعة الدميني الأولى، وقد أدرك الصعاليك خيبةَ تلك الأنقاض والعظام حين تأمّلوها قبلنا. والذي يحدث الآن هو استمرار للمأساة نفسها، للحسرة التي تخيّم على المكان وتنبعث من يبابه القاتل: «هذا المطر لن يغسلني لأنني صحراء، ولم أرث من الأودية أكثر من صخورها الملساء، وعقاربها اليقظة.»

القصيدة التي ترسم مشاهد هذه الحسرة هي التي تتصدّر مجموعة محمد الدميني الأخيرة **سنابل في منحدر** (لندن ١٩٩٤)، ومجيء هذه القصيدة في المقدّمة لم يأتِ عبثاً، فهي بعالمها الكئيب تهيّئنا لرحلةٍ من المعاناة لا تخففها سوى الإمكاناتِ الفنيّةِ العالية للشاعر كما تتجلى في الكثير من قصائد المجموعة.. هذا في الوقت الذي تصلنا فيه هذه القصيدة بالمجموعة السابقة للشاعر، **أنقاض الغبطة** (عمان ١٩٨٩)، وفي دلالات العنوان ما يكفي لتأكيد الصلة. صحيح أنّ ثمّة فوارق بين المجموعتين لكنّ ثمّة صلات مهمّةً أيضاً، وسأسعى في ملاحظاتي التالية إلى التوقّف عند الجانبين معاً. غير أنّ شاغلي الأساسي سيكون ما أشرت إليه في العنوان: أقصد الشعرية المتولّدة عن الإحساس بالضجر أو الاكتئاب كمهيمن موضوعي على النصوص. وبتعبير مختصر سيكون شاغلي هو محاولة الشاعر تحويلَ هذا السأم إلى شعر، وبالتالي تحقيق المفارقة القديمة: وهي جَعْلُ ما يؤلم أو ينفِّر لا مقروءاً فحسب وإنّما ممتعاً أيضاً إن أمكن. ولعلّ من الطبيعي أن يؤدّي هذا الشاغل الأساسي في ملاحظاتي هنا إلى إثارة جملة من الأسئلة حول التجربة الشعرية التي يُعتبر الدميني أحدَ أبرز ممثّليها، وحول التشكيل الاجتماعي والتاريخي والجغرافي الذي ترتسم التجربةُ ضمن مناخاته وشروطه.

في مقدّمة الأسئلة التي أشير إليها يَمْثل سؤالٌ حول قصيدة النثر التي تتّصل مباشرةً بالشعرية التي يسعى

الدميني إلى استيلادها. ومع أن هذا ليس مقام التوصيف النظري لقصيدة النثر، فإنّ من المفيد في تصوّري أن أسبق ملاحظاتي بطرح تصوّر عام وإن كان مختصراً جداً لهويّة قصيدة النثر التي تسيِّر مجموعة الدميني الأولى باتجاهها وتتبنّاها مجموعَتُهُ الأخيرةُ بوضوح. فالملاحظ أن المجموعتين تسيران باتجاه النثرية عبر إيقاعيّة تهمينُ ثم ما تلبث أن تتفكّك تدريجياً في المجموعة الأولى، لتختفي تقريباً في المجموعة الثانية؛ وعبر خصائصَ أخرى لتلك القصيدة منها: تكثيف الصور والمفردات والاعتماد على المبتكر من المفارقة الشعرية والمجاز الخاطف، مع فتح القاموس الشعري على مقوّمات الحياة المدنية المعاصرة بعيداً عما عُرف بـ«اللغة الشعرية» ونشداناً لتلك الشعرية في مهمش الحياة اليومية. فقصيدة النثر ليست مجرّد تخلٍّ عن الإيقاع التقليدي، وإنما هي قبل ذلك شكلٌ شعريٌّ اقتَضَتْهُ تجربةُ الحياة المدنية بالكيفيّة نفسها التي أدّت إلى ولادة القصيدة العربيّة الجاهلية من إيقاع الجَمَلِ وصلابة الصحراء. ومثلما أنّ تجربة الحياة المدنيّة المشار إليها تجربةٌ عربيّة، أو مصوغةٌ رغم عناصرها الغربية صياغةً عربيّة، فإنّ قصيدة النثر قد جاءت هي الأخرى إفرازاً لتلك الحياة المدنيّة لا بمضامينها فحسب وإنّما بلغتها وشكلها أيضاً. وإذا كان لهذه القصيدة أصلُها الغربيُّ فإنّ ذلك الأصل، على أهمية الوعي به، ليس دليلاً على إمكانيّة قراءة النموذج العربي منها ضمن سياق غربي. ويتّضح ذلك على مستوى الرؤى المطروحة مثلما يتّضح على مستوى التكنيك المتبنّى.

تُعرِّف موسوعةُ **برنستون للشعر والشعرية** قصيدةَ النثر على النحو التالي: «هي نوع من الإنشاء الذي يتّسع لكلّ خصيصةٍ من خصائص القصيدة الغنائية أوْ أيٍّ منها لولا أنه يُكتَبُ على الصفحة كما يُكتَبُ النثر، وإن لم يُفكَّر فيه على هذا النحو. وتختلف قصيدةُ النثر عن النثر الشعري في أنها قصيرة وموجزة؛ وتختلف عن الشعر الحرّ في أن أسطرها تخلو من الوقفات؛ وعن القطوعة النثرية في أن فيها عادة إيقاعاً أكثرَ وضوحاً، مع مؤثّرات صوتيّة، وتصوير، وكثافة في التعبير». ولو استعرضنا هذه الخصائص لوجدنا أنها لا تنطبق جميعاً على كثير من تجارب الشعر العربي في هذا السياق: فوقفاتُ الأسطر التي تشبه ما في قصيدة التفعيلة موجودةٌ لدى محمد الدميني كما هي موجودة لدى سعدي يوسف وغيرهما؛ أما الإيقاع فيكاد يختفي الظاهر منه والباطن.

لكنْ لعلّ وجه الاختلاف الأكثر بروزاً هو الرؤية وكيفيّة تناول مظاهر الحياة المعاصرة التي يُفترض أنّ قصيدة النثر هي إحدى نتائجها. ففي أكثر الممارسات الشعرية العربيّة الناضجة لا نجد المدينة الغربيّة، وإنما المدينة العربيّة، مثلما نجد الإنسان العربيّ بخصائصه المميّزة. وتجربةُ الدميني، التي تضارع أفضلَ النماذج لا في بلادنا فحسب وإنّما في غيرها أيضاً، هي واحدة من الشواهد على ما أقوله وأسْعى إلى إبرازه. فالدميني لا يعانق الحياةَ المدنية كما يعانقها شاعرٌ غربي عَرَكَتْه التجربةُ الحضاريةُ زمناً طويلاً؛ وفي المقطع المستشهد به قبل قليلٍ حول إرث الصحراء ما يؤكّد ذلك. غير أن هذا بالطبع لا يتناقض مع المسعى الأساسي لدى الدميني لمواجهة التجربة المدنية والتفاعل معها، وذلك برسم أوجهها المختلفة التي قد يلتقي بعضُها مع ما في الشعر الغربي وغير الغربي؛ ومن هذه الأوجه: الوعيُ والانفعالُ بما فيها من مرارةٍ، منها مرارةُ الضجر التي تبرز في شعره وكأنّها إرث إنسانيٌّ مشترك للحياة المدنية حيثما وُجِدَتْ.

> **«قصيدة النثر ليستْ مجرَّدَ تَخَلٍّ عن الإيقاع التقليدي، بل هي قبل ذلك شكلٌ شعريٌ اقتضتْه تجربةُ الحياةِ المدنيّةِ، على نحو ما أدّى إيقاعُ الجَمَلِ وصلابة الصحراء إلى ولادة القصيدة الجاهلية!»**

I

من الصعب في تصوّري ألاّ يرنّ في أذن قارئ الدميني ضجيجُ الضجر، إذ يتكرّر مفرداتٍ ومترادفاتٍ وينفرد صوراً وكآبةً. فالضجر هنا حضورٌ متواترٌ، بل ومضجرٌ أحياناً

ومثيرٌ للتساؤل دائماً عن أسباب هذا الاكتئاب الفارد حضورَه على قصائد المجموعتين وصورها وأخيلتها ولغتها:

الشمعة التي لم تطفئها العواصف
سيطفئها الضجر
(قصيدة «ملاك الحسرة»، من مجموعة **سنابل في منحدر**)

ارفع يا ضجر راية حربي
(قصيدة «حنكة الغيم»، من المجموعة نفسها)

مللت هذا الصديق
الذي أهزمه على الدوام
(«مقهى»، من المجموعة نفسها)
سئم النعاس من عينين تتسليّان بالنوم
(«الورد النائم في السلال»، من المجموعة نفسها)

لقد سئمتُ حَمْلَ هذه الجثة
(«منذ قرون»، من المجموعة نفسها)

سَأَمُ النجمة
(من قصيدة «سأم النجمة»، من مجموعة **أنقاض الغبطة**)

قد سئمتُ يدي
سئمتُ الجهات
سئمتُ حلب
(«حالة شبه أخرى»، من المجموعة نفسها)

وعلى يديك.. أنام مقتولاً
ليرثيني الضجر.
(«السيّدة» من المجموعة نفسها)

هذا بالطبع عدا القصائد التي تتضمن السَأمَ أو الضَجَرَ في صُوَرٍ ترسمه دون أن تسمّيه، وهي كثيرة. وإذا طرحنا السؤال المُتبادِرَ بداهةً حول مصدر هذا الضجر، فسنجد أنفسنا وسطَ مجموعةٍ من الأسئلة حول قضايا فنيّة وموضوعيّة متعدّدة، منها ما يتّصل بقصيدة النثر والإشكاليات المتعلّقة بها، ومنها ما يقود إلى علاقة الشاعر المعاصر بالمدينة وتعقيدات الحياة المعاصرة. لكنّ هذه القضايا تظلّ متداخلةً في نهاية المطاف، أو أنّي سأحاول مداخلتها فيما يلي من ملاحظات.

وبدءاً أقول للتذكير بأننا حين نتحدّث عن الضجر لا نتحدّث عن مشكلة غريبة. فليس الضجر مجهولاً لدى أيّ منّا، بل هو جزءٌ أساسٌ من الحياة الاجتماعية قديماً وحديثاً، وليس من البشر مَنْ لم يحسّ شيئاً قليلاً أو كثيراً منه، بل كلّنا معرّضون لما تخلّفُهُ تكاليفُ الحياة من سَأَم وليس بالضرورة حين نبلغ الثمانين حولاً كما هي حال زُهير بن أبي سُلْمى. ولكنّ السؤال هنا كما في حالات أخرى مشابهة ليس عن وجود المشكلة أم عَدَمِهِ، وإنّما عن انتشارها أو هيمنتها، أي حضورها على نحو يلفت النظر ويحيلها إلى ظاهرة إشكالية. ويصدق هذا على الحياة الفردية والاجتماعية بمعزل عن الثقافة والإبداع، مثلما يصدق على الثقافة والإبداع في اتّصالهما بالحياة الاجتماعية؛ أيْ أنّ الضّجر يمكن أن يتحوّل في الأدب إلى ظاهرة تلفت النظر وتستثير الأسئلة حول مهادها النفسي والاجتماعي وحول دورها في العمل الإبداعي وتوظيفها الفنّي. وعلى هذا الأساس يمكننا التساؤل عن الضجر في قصائد محمّد الدميني: مهاده الاجتماعي والنفسي ومكانته في النصّ الشعري.

كل ما يمكنني قوله في هذا الصدد سيأتي ضمن محاورة النصّ الشعريّ نفسه في سياقاته الإبداعية لا في سياقات اجتماعية أو غيرها. والسياقات التي اشير إليها ثلاثة: سياق عالمي، وسياق محلّي، وسياق ذاتي أو سياق النصّ مستقلاً عن غيره. في السياق العالمي يستلزم الحديثُ عن الضجر استحضارَ الشاعر الفرنسي بودلير الذي التصق اسمُهُ به، وذلك في مجموعته الشعرية الشهيرة **أزهار الشر** (١٨٥٧)، التي يستهلّها بقصيدة تقديميّة تقول نهايتها:

... ثمّة شرٌّ آخر خبيثٌ وشاذّ!
ومع أنه لا يعبّر عن نفسه بإيماءة كبيرة أو صرخة حادّة،
فإنّ بإمكانه أن يدمّر الأرض وهو في غاية السعادة،
وبتثاؤبة واحدة يحتوي الخليقة.

إنّه الضجر! عيناه تلمعان بدموع عصية،
يحلم بالسقالات، ويدخن أرجيلته،
أيّها القارئ، هل تعرف هذا الوحش الرقيق،
أيّها القارئ المنافق، يا شبيهي، يا أخي!؟

ها هو الضجر إذاً في مقدّمة مجموعة شعرية تقف بدورها في مقدّمة الشعر الحديث. فبودلير دون شكّ هو أحدُ روّاد الحداثة الشعرية، لا من حيث تجديدُهُ الفنّي فحسب، وإنّما من حيث الإشكاليات التي واجهها ضمن مواجهته للمدينة المعاصرة وتطويعه لهذه الإشكاليات لتَدْخُلَ القصيدةَ ربما لأوّل مرّة. وقد لا يكون من قبيل الصدفة أن يكون شاعرُ الضَّجَرِ الأشهر هو أيضاً شاعر قصيدة النثر الأشهر (إذا استثنينا رامبو الذي يقتبس منه الدميني في الصفحات الأولى من **انقاض الغبطة**). فهل هناك ما يبرّر هذا الترابطَ الثلاثيَّ بين الضجر والمدينة من ناحية، والحداثة الشعرية (بل قصيدة النثر تحديداً)، من ناحية أخرى؟ لا أظنه يصحّ أن نخرج من مثل هذا التساؤل بمعادلة أو قانون، لكن من الممكن أن يكون هناك ترابطٌ ضمنيٌّ وبالتالي قابل للتبلور في تجارب شعرية معيّنة اعتماداً على متغيّراتٍ معيّنة أيضاً. الواضح بالنسبة لي على الأقلّ أن قصيدة النثر شكل شعريّ مدنيّ يتضمن لا إنجازاتِ الشاعر المعاصر فحسب، كما قد يحلو للتنظير الأيديولوجي أن يؤكد، وإنما يتضمّن أيضاً تأزّماتِ ذلك الشاعر ككائن اجتماعي مثقّف يتعايش مع غيره في تكوين حضاري معقّد كالمدينة. فقصيدة النثر ليست ترفاً حضارياً أو نخبوياً بقدر ما هي ناتجُ التفاعل مع بعض معطيات الحياة المعاصرة في المدينة خاصّة، ومحاولةٌ لاستيلاد الشعرية من تلك المعطيات جميلِها وقبيحِها (كما ذكرت من قبل)، أو كانت كذلك على الأقلّ حين ولدتْ في فرنسا في أواخر الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر.

مجموعتا محمد الدميني المتأمّلتان هنا هما، على ما بينهما من تفاوت، ناتجٌ آخر لذلك التفاعل ومحاولة الاستيلاد، ولكنْ ضمن شروط حضاريّة وتاريخيّة وفنيّة مغايرة. فللمدينة حضورٌ طاغٍ وممضٌ في المجموعتين، ولاسيّما الأخيرة وهي **سنابل في منحدر**. والمدينة هنا يبابية مزروعةٌ بالموت والأسر والعجز عن التواصل الاجتماعي. ولكنّ الذي يذكّرنا أنّ هذه المدينة المرتسمة ليست باريس بودلير أو لندن إليوت، هو أنه في مقابل ذلك الزخم من الكآبة المدنية تمثُل القريةُ المثقلةُ بذكرياتِ الطفولة والحرية والمحبة (مع أن هذه القرية لا تخلو من شوائب هي الأخرى). هذا بالإضافة إلى أنّ المدينة حتى حين تحضر تفقد الكثيرَ من تفاصِيلها كما سنشعر لَوْ قارنّا الدميني بكثير من الشعراء الغربيين من شعراء قصيدة النثر. لكنّ الذي لا يغيب عن تفاصيل المدينة هو الضجر لأنه نتاج الأسر فيها واستحالة العودة إلى ما قبلها. إنه ضجرٌ منبعث من موقف رومانسيّ أساساً، موقف معادٍ للمدينة، ولكنه مخالف للموقف الرومانسي التقليدي في عدم هروبه من الواقع الكئيب سواء في دلالات القصائد أو لغتها. ولعلّ القصيدة الأكثر تمثيلاً لهذا كلّه هي قصيدة «ملاك الحسرة» الطويلة نسبياً التي تتصدّر **سنابل في منحدر**، متّخذةً موقعاً يذكّرنا بمقدّمة بودلير الشعريّة لـ **أزهار الشر**، التي تتناصّ معها لا في الضجر وحده وإنّما في سمة أخرى سأشير إليها، مثلما تتناص مع قصائد أخرى كثيرة منها «الأرض اليباب» لإليوت وقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «كائنات مملكة الليل».

«ملاك »الحسرة كان يمكن أن يكون ملاكَ الموت، لكن الشاعر أراد فيما يبدو أن يذكر بما هو أكثرُ قتامةً من الموت: الحسرة الناتجة عن موت لا يحدث فعلاً، أو لا يجلب معه راحةَ الموت، فهو موت يأخذ سمة السهر بانتظار صباحٍ قاتم؛ والموتى بلا قبور والمعاصي ضجرة على ثيابهم:

لا مقابرَ قرب هذا المنزلِ. كان الموتى قد سهروا
حتى أطفأهم الصباح. ورأيت المعاصي وهي
تضجر فوق ثيابهم. وهذا الصباح بلا ضوء.
لقد كنّسته عربةُ القمامة.

المتحدّث هو ممثِّلُنا في هذا العالم السوريالي المرعبُ والضجِر، هو شاهدُنا على ما يحدث بوصفه «المفكّر» كما يشار إليه أو كما يشير هو إلى نفسه. لكنه ليس شاهداً معزولاً، وإنما هو معذَّبٌ بما يرى وما يصل إليه من تأثير. نراه ملتحماً باليباب المحيط، متماهيَ الأسر والمعاناة بالطبيعة سواء أكانت صحراء قاحلةَ أم بحراً: «وفكرتُ في

البحر ساهماً يتقرفص تحت هدير البوارج. وفيه أودعتُ أحلامي لأنّ المصارف مقفلة هذا النهار...». وفي الصحراء يجد المتحدّثُ الجفافَ والموتَ، ويلمح طفولته في صورة تناقض ما اعتدناهُ من صور الطفولة: فهي هنا متلوّنة ومنفّرة كالحرباء. بل إنّ الأمل بالنهوض من جديد غير وارد في هذه الصور المناهضة لرومانسيةٍ ما سبق أن أسميتُهُ «ثقافة الصحراء»:

الطلح سيّد الوادي. وفوق شجيرات اللوز تتلبّد
طفولتي كحرباء. والفكرة الضالّة مزّقت جسد
صديقي. وقريباً من جثّته الحارّة وجدتُ عينيه
وقرأتُ بهما شَغَبَ البارحة. هذا المطر لن يغسلني لأنّني
صحراء، ولم أرِثْ من الأودية أكثرَ من صخورها الملساء،
وعقاربها اليقظة.

وحين تدخل القرية القصيدةَ عبر طفولة المتحدث وخيال أمّه، فإنها تبدو معزولة وبعيدة ليس فيها سوى صورة الأبوين والابن الراحل نحو مستقبل قائظ لا يرحم:

آخرُ تلّةٍ ودّعْتُها تلك التي جفّتْ فوقها دموعُ
الأم. كانت الجنادب تتقافز في حضرةِ شمسٍ
تنهض من سريرها وتذكّر الأمَّ بفتاها الذي سيكبر
قبل أن تهطل أدعيتها فوق جنباته. وأمام نافذة البيت
سيشرب الأب قهوته الفقيرة
وسيعد أغنامه مخطئاً، مراراً، قبل أن يتذكّر في
ثغائها القارص، رحيلَ سيدها، حيث يزحف
الضبابُ فيمحو آخرَ ظلاله وهو يختفي وراء
الحصون البعيدة.

لكنّ المساحة الكبيرة من القصيدة التي تُفرَد لعوالم البحر والصحراء والقرية مجتمعةً لا تجعلها تهيمن على عالم المدينة التي يقطنها المتحدّثُ حالياً، وهي التي كانت المصدرَ الرئيسَ لتعبه وتعب الأصدقاء والناس من حوله: «المدينة أثّثَتْ جرحَك السريَّ». ومصدر السرّيّة هنا هي عزلةُ المتحدّث وخوفه من معرفة الآخرين بما لديه، هذا الخوف الذي يمتد حتى يشمل الصمتَ كما يأتي التعبير البديع التالي: «بعد لأْيٍ.. سيفتح باب هذه الغرفة عنوة.. لأن / صمتي يطفح في الشارع. / وسيعثر عليَّ رجالُ الأمن / مسجوناً في كتاب». فليس الكلامُ وحده هو المرفوض وإنما الصمتُ أيضاً. وتذكرني المفارقةُ الجميلة التي يصنعها الدميني هنا بمفارقة أخرى لشاعر لا أتذكّر اسمه الآن يصفُ فيها الصمتَ بالمئذنة. والمفارقتان تنصبّان في خاتمة المطاف في إشكاليّات الحياة السياسيّة والاجتماعية في العالم العربي التي أفضتْ إلى ألوان من الصور الفنيّة والأبنية القصصية التي يعتلي عناوينَها الاحتجاجُ بأشكاله المختلفة وفي طليعتها الصمت. فالصمتُ عن الحقيقة سمةٌ من حياة المدينة المعاصرة بتفاصيلها الصغيرة والكثيرة، بل هو جزء من المنزل ومن الروتين اليومي المضجر، وبالطبع من الخطب التي لا تقول شيئاً:

«الصمتُ، والضَّجَرُ، سِمَتَانِ من سمات حياة المدينة المعاصرة هنا وفي الغرب معاً!»

وبعد ساعة سينهض الضوءُ
الذي يشبه هشيم البارحة. وقبل الوظيفة سأتفقّد
مرآبَ الصمت الذي شيّده فرسانٌ
حائرون من خطب فولاذية وأسمال مدفونة.

تستثير هاتان المفارقتان – الصوتُ الذي لا يقول والضوءُ الذي لا يضيء – وغيرهما من المفارقات، مفارقةً أخرى، هي الربيع الذي لا يبعث الحياةَ، في مطلع «الأرض اليباب» لإليوت: «أبريل أقسى الشهور، يولد الليلكُ من الأرض الموات، ويمزج / الذاكرةَ بالرغبة، محرّكاً /الجذورَ المتبلّدة بمطر الربيع». والحقّ أن القصيدتين مُتَنَاصّتان على أكثر من مستوى، وفي طليعة هذه المستويات: المشاهد اليبابيّة للموت المحيط. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك العلاقة ببودلير التي تأخذ بعداً مباشراً لدى إليوت الذي سبق أن أشار إلى إفادته من الفرنسيين (ومنهم بودلير) في كيفية التعامل مع المدينة في الشعر. ويؤكّد الشاعر الأنجلو – أمريكي هذه الصلة نصياً في نهاية المقطع الأوّل من قصيدته الشهيرة باقتباس من مقدّمة بودلير لـ**أزهار الشر** التي

يخاطب فيها القارئ بوصفه شريكاً في كل ما تذكره القصيدةُ من معاناة وإشكاليات. ولعلّ من الطريف أن يتكرّر هذا، وإن لم ترافقه إشارةٌ مباشرة إلى بودلير، في نهاية «ملاك الحسرة» للدميني، حيث يتوجّه بالخطاب إلى القارئ مودّعاً وتاركاً أنشودته السوداء:

وفي جوار الحسرة
سأترك هذه الأنشودَة السوداء
تنزف فوق معاطفكم..
كما
نزفتْ
فوق
دفتري
الأبيض.

تأتي هذه النهاية تتمةً لخطاب ورد في مكان آخر من القصيدة، يحتجُّ فيه المتحدِّثُ (الشاعر في هذه الحالة) على مخاطبيه، وهم أصدقاؤه (الموتى وأشباه الموتى) وغيرُهم من سكان هذه المدينة الكئيبة: «وحين توصِدون الأبواب / لا تتركوا شجرةً تعربد في محبرتي / وثعباناً في سريري / ودِناناً في شراييني...» إلى آخر ذلك من التركات المؤرقة التي اعتاد الآخرون تحميلَها كاهلَ الفنّان وحده وسبق أن عبَّر عنها أكثر من شاعر، منهم أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة «مرثية لفيكتور هيجو» من **كائنات مملكة الليل**: «دائماً سنروِّع في آخر الليل بالراحلين، / وقد تركوا لك سؤر الكؤوس، / رماد السجائر، / آنيةً للغسيل!». غير أنّ تصوير الدميني لهذه التّركةِ يتفوّق بقوّة المجاز ودلالاته: فالشجرة التي تعربد في المحبرة أكثرُ ديناميةً من رماد السجائر، والدِّنان في الشرايين أعمقُ تأثيراً من سؤر الكؤوس.

إنّ ارتفاع صوت المتحدِّث لدى الدميني بمثْل هذه المشكلات يشعرنا بتماهيه مع الشاعر، وذلك عكس المواقف التي توحي بشيء من الانفصال الدرامي، مثل خروج الشاب من قريته بعد أن كان راعياً للغنم فيها. لكنّ المواقف عموماً، على تفاوتها، تعمّقُ الإحساس بغنائية القصيدة، كما هي الحال مع القصائد الأخرى في مجموعتي الدميني؛ والمقصود بالغنائية: هيمنةُ ذات الشاعر على النصوص، وتضاؤلُ الموضوعيةِ أو الانفصالِ الدرامي – وهو تضاؤلٌ يتكثّف لدى إليوت في قصيدة كـ«الأرض اليباب». وكما سبق أن أشرتُ في دراسات سابقة، كتلك التي تناولتُ فيها إليوت وأحمد حجازي، فإنّه يمكن اعتبار هذه الغنائيّة سمةً مميّزةً للخطاب الشعري العربي عموماً الذي يندر فيه التموضُعُ خارج الذات بتوظيف الشعر لخدمة مواقف ورؤى لا تتّصل بالشاعر مباشرة، كما هي الحال في الكتابة القصصية (أنظر مجلة **النصّ الجديد** ع2).

بمناسبة الإشارة إلى حجازي أودّ التنبيه إلى أن قصيدة الدميني «ملاك الحسرة» تَتَنَاصُّ، كما ذكرت في بداية هذه الملاحظات، وبقوّة مع قصيدة حجازي الاستهلالية الرئيسة في **كائنات مملكة الليل** التي تحمل عنوانَ المجموعة. فملاك الحسرة شبيهٌ بـ«إله الجنس والخوف» أو ملك الليل الذي يصاحب معشوقته الملكةَ في جولة على عالمهما المحاط بالعقم والموت والاختناق المؤدّي إلى الضجر. غير أن ثمّة اختلافاً يبرز بين القصيدتين ماثلاً في أن قصيدة حجازي أكثر تماسكاً وأكثرُ اتكاءاً على هذا التماسك في جمالياتها الشعرية، بينما ينتشر التفككُ بين أجزاء قصيدة الدميني. على أن هذا ممّا يُحتمل أن يكون الدميني قد تعمَّدَهُ مثلما تعمّدَهُ إليوت كتعبير آخر عما ترسمه القصيدةُ من انهياراتٍ وفوضى. فلدى الدميني تنتشر العباراتُ المبهمة أحياناً أو التي تبدو وكأنّ لا رابط بينها سوى واوِ العطف... مع نوع من الانتماء غير المباشر إلى عالم الضجر المحيط إما من خلال تنافر عناصر الصورة وإمّا من معاناة المتحدث:

لتنم أيها الكلب
قرب قلبي
ويأيها الضوء
ابقَ خليط غيمتي
والقيظ لن يشذّب هذه الوردة لأنها تقتات
من معاصي الفاتنة.

ومن الملاحظ شكلياً أنّ هذه المقاطع التي تتخلّل القصيدة تختلف عن المقاطع الأخرى لا في طريقة صفِّها على الورقة فحسب، وإنما في الترقيم أيضاً. ففي هذه المقاطع نجد ما

> **«مفرداتٌ مألوفة، وضَجَرٌ متراكِم، لكنّ ثمّة شِعريّة تجعل الحديث عن الضَّجَرِ ممتعاً فنيّاً!»**

يذكّر بالطريقة التقليدية لصفّ الأسطر الشعرية، في مقابل المقاطع الأخرى التي كُتبتْ على شاكلة المقطوعات النثرية سواء في طريقة الصف أو في قيامها على الجمل كوحداتٍ مفصولةٍ بعضها عن بعضٍ بنقاط وفواصل، بينما تغيب هذه العلامات عن الأسطر المصفوفة على شكل أعمدة دون نقاط أو فواصل، ما عدا ما يرد في نهايات بعض تلك المقاطع. ومعروفٌ أنّ هذا الأسلوب نفسَه متَّبَعٌ في «الأرض اليباب» حيث تزاوجُ القصيدةُ بين «الشعريّ» (حسب المفهوم التقليدي للشعر بوصفه قائماً على لغة رفيعة ومنتقاة) و«النثريّ» بجمله المفكّكة أو المستقاة من محكيِّ اللّغة.

II

يأتي الضجر إلى معظم قصائد **سنابل في منحدر** من إمكانية التنبؤ بكل ما سيحدث، كأنّ الشاعر قد اعتاد حدوثَ الأشياء آلافَ المرّات، ولا من جديد. والصيغة التي يتّخذها ذلك في كثير من القصائد هي صيغةُ المستقبل حيث تدخل السينُ على الأفعال لتؤكّد حتميّة الحدث. ففي «ملاك الحسرة» مثلاً نقرأ: «وقريباً من البحر / سيرقص القتلة»، و«قريباً سيحدث الموتُ أمام عينيك»، «بعد لأيٍ سينفتح باب هذه الغرفة»، و«بعد ساعة سينهضُ الضوءُ»؛ وفي «أفقر المسرات» نقرأ: «سنؤوب إلى الشاشة ذاتها»؛ وفي «برد»: «سيمرّ الشتاءُ الوَجِلُ على الجباه». لكنّ ثمّة الكثيرَ من التكرار دون صيغة مستقبل بالضرورة:

وفي المساء

الذي ننفقه في مطاردة المسرّات

عبر أفقر الأزقّة

نعود إلى المنزل

جاهزين لسحق آخر جرذ ومشاهدة مسلسل بارود بيروت المسائي. (من «أفقر المسرّات»).

الضَّجَرُ المندلقُ من هذه الصور لا يأتي إلينا وحدَه بالطبع وإنّما تصحبه عناصرُ أخرى، وفي هذه العناصر يكمن ما أسميته شعرية الضجر القائمة على جعل الحديث عن الضجر ممتعاً فنيّاً. والكوميديا التي تطالعنا في صورة هؤلاء العائدين من مطاردة المسرّات إلى مطاردة الجرذان هي أحدُ هذه العناصر. لكن لعلّ العنصرَ الأكثرَ شيوعاً وأهميّةً هو الصورة الشعرية المتفرّدة ذات التركيب المجازي المدهش، تشبيهاً أو استعارةً أو مفرداتٍ:

ليس هذا وقت الخصب

إنّه وقت أن تطلّ من شرفتك المغبرة

على هذا العمر المعتاد

وتلقي بدموعك من دلوها

على هذا الرصيف الذي يتعثر في الغسق

(من «حنكة الغيم»)

الخدر الذي تركه لي أصدقائي على مرأى من زجاج البارحة لم يزل يتناسل في حشفة الرأس.
في الصباح كان عليَّ أن أغسل تبغهم من مداخل الجسد، وأن أخترع حكايات سارة للطفلة التي تتعثّر تحت شمس واجمة.
(من «وصايا البارحة»)

مللت هذا الصديق

الذي أهزمه على الدوام

أريد نداً

يستحقّ هذه الهزيمة

وطاولةً

تستحق بياضَ أيدينا المتقاطعة

وحطامَ كؤوسنا

(من «مقهى»)

مفردات مألوفة، وضجر متراكم، لكنَّ ثمّة متعةً ثرّةً تمضي بنا من صورة إلى أخرى ومن قصيدة إلى التي تليها. انضمام كلمة «معتاد» إلى «العمر» يجعله عمراً غيرَ معتاد، والإطلالة على ذلك العمر من شرفة مغبّرة كما تُطلُّ

على شارع أو منظر مملّ تعبئ تلك الإطلالةَ بدهشةٍ تزيل الغبار. ثم تأمَّلْ صورةَ غسل مداخلِ الجسد من التبغ، وكيف أن هذه الصورة تستولد بلاغةَ التعبير عن التركة المزعجة للسهر من إيحاءات الضجر والتقزّز، ثم كيف تتكثّف المفارقةُ من وضع هذه الصورة إلى جانب صورة الطفلة التي تنتظر من محدِّثِها أن يخترع حكاياتٍ سارةً لها. أما المثال الثالث فتأتي دهشته من تحوُّلِ الهزيمة إلى منحةٍ لا يستحقّها كلُّ أحد، كما لو كانت الهزيمةُ تكريماً «يُستحق»، وهو وضع مألوف نعرفه جميعاً حين نشعر أن منافسنا ليس نداً مساوياً فتغدو هزيمتنا إيّاه هزيمة عادية؛ لكنّنا لم نعتد أن نصف الهزيمة على النحو الذي نجده هنا، وإنما يعتادها أو يقدر عليها شاعرٌ أدرك معنى الهزيمة من خلال شاعريته، وواجَهَ تحدّي تحويل هذه الهزيمة إلى شعر، بعد أن امتلأ الشعرُ بالبطولات وبلاغياتها. وليس محمد الدميني بِدْعاً في هذه المعركة الإبداعية، لأنّها سمةٌ أساسيةٌ في الشعر المعاصر الذي يعيش معاصرَتَه حقّاً. والمتأمّل في شعر درويش وسعدي يوسف والماغوط وغيرهم سيجد الكثيرَ من «بهاء الهزيمة»، كما سبق للشاعرة فوزية أبو خالد أن عبرت في قصيدة نشرتها في العدد الأوّل من مجلة **الكاتبة**. ولعل المفارقةَ القصوى في هذه المعركة هي خروجُ الشاعر من معركة التعبير عن الهزيمة منتصراً، مثلما هي الحال في التعبير عن الضجر بما لا يجلب الضجر.

لكنّ التعبيرَ عن الضجر بما لا يُضْجِرُ يتداخل مع التعبير عن الضجر الذي لا يضجر بما لا يضجر. وليستْ هذه لعبة لفظية؛ فثمَّ صُوَرٌ لدى الدميني تتضمّن التكرار والاعتياد دون أن يتحوّل ذلك التكرارُ إلى مصدر للشكوى ودون أن يخفق في التعبير عنه أيضاً، شأنه حين يواجه ما يتكرّر ويضجر:

وأنا
أنظّف نافذتي من الكلمات المسوَّسة
تهبطين
من تلال نسياني
كيومٍ قديم يتسكّع في الضباب.
(من «من تلال النسيان»)

في الحالات الأخرى يتضمّن تشبيهُ شيء ما بيوم قديم يتسكّع رغبةَ الشاعر بالايحاء بالملل، لكنّ هذا لا يحدث هنا لأننا إزاء رمز استثنائي في عالم الكآبة المحيطة والسأم المتكوِّم. إنها المرأة «فضة العتمة / الرأفة المنثورة فوق عصاب الطاولة / أحجاري التي يلمعها الندى»؛ الحضور الذي يتكرّر دونما ضجر؛ بل إنه إذ يتكرّر يكرّر معه بارقةَ الخروج الصعب من الظلام... هذا مع أن المرأة تبدو أحياناً ضحيةً أخرى لذلك الظلام عينه: «لن يضيء الشارع سوى هذه المرأة المغدورة بالعتمة»، كما تقول قصيدة «ملاك الحسرة».

ليست المرأة هي المصدر الوحيد للأمل في مجموعة الدميني الثانية، فعنوان المجموعة نفسه يضع إيحاءات السنبلة في المقدمة بما تتضمنه تلك من حياة ونماء. لكنّنا حين نأتي إلى النصّ الذي يحتضن السنبلة نفاجأ بتربة معادية للحياة. أهلُ هذا العالم اليبابي الكئيب يفرحون لكل بارقة، سيقترضون «المال، والسهر، والصداقة» «من أجل فكرة يسيرة». لكن ما يحدث بعد ذلك هو انهيار كل شيء:

سيأتي الفجر بمعاوله وشاحناته
ويرفع الأحجار والرطوبة
عن أيّامنا
السنابل اللقيطة
التي لن نحسن انتزاعها
من أشداق الحيوانات.

III

ليس حال السنابل في مجموعة **سنابل في منحدر** بأفضل كثيراً من حالها في المجموعة الأخرى، **أنقاض الغبطة**؛ وفي عنوان المجموعة الكثير من الدلالات غير السارّة. لكنْ ربّما ازدادت بوارقُ الأمل في هذه المجموعة الأولى أو الأخرى عنها في **السنابل** زيادةً يشي بها التزامُ مجمل قصائد المجموعة إيقاعاً تفعيلياً يخرجها من حيث البناء، إن لم يكن من حيث الدلالات، من حيِّز النثرية المهيمنة على مجموعة **السنابل**. والنثرية المشار إليها نثريةٌ إبداعيةٌ شعريةٌ بالطبع، وأكثرُ انسجاماً مع الدلالات النصّية المنبعثة

منها، بل إنها نثرية تميّز **سنابل في منحدر** وتجعلها، على الرغم من غياب الإيقاع التقليدي، التجربةَ الشعريةَ الأكثرَ نضجاً لدى الدميني. وهو ما جعل من الطبيعي أن أبدأ ملاحظاتي بها في تتبّعي لما أسميته «شعرية الضجر» في المجموعتين. فلقد وجدتُ أنّ المجموعة التالية زمنياً تتضمّن تعبيراً أعمقَ وأكثرَ انضباطاً وصلابةً من **أنقاض الغبطة**.

القصيدة الأولى في **الأنقاض** تؤذن منذ البدء بعالم مثقل بالكآبة ربما خفّفَ منه الأملُ بالخروج، ولكنه أملٌ ضعيف. فالقصيدة وشاعرها يطالعاننا «تحت هذا الغبار» آمليْن أملَ النافذة بالشمس، لكنّ الغبار ينتهي مسيطراً بيأسه وضجره: «تحت هذا الغبار... الفتى / ضجِراً / نازفاً / كلحاءِ الشجر». ويتكرّر هذا الضجرُ والأملُ المتواري في صورة الشاعر في القصيدة التالية «أوّل الأرض / آخر الدم»، وقد صار فراشةً تتصيّد «في معقل الضوء لون الفراشات / لون الدماء التي أينعت / في صحاري الندم...». وعلى الرغم من قتامة الإيحاء بالدم فإنّ ثمّة أملاً يتبادر في أن يكون الدمُ دمَ تضحية «ترتقُ اللغةَ الشائنة» أو تفعّلُ اللغةَ بإعادة أصابعها المقطوعة إليها. عمليةُ الاصطياد بحدّ ذاتها تحمل الأملَ، مثلما يحدث في خاتمة قصيدة «الخارطة» التي تلي حاملة السؤال: «هل ترى سمكاً؟/ ربّما...». ومع ذلك فإنّ احتمال وجود الأسماك كبارقة أمل يظل مطارداً بقوى التدمير: «غير أنّ السنانير لا تختفي».

في قصيدة «شوال العتيبي / شمسه وأمانيه» نلمس نصّاً خارجاً بشعريّته عن بقيّة النصوص في المجموعة، بل في المجموعتين كلتيهما. ومع أنّ الخروج هنا بنائيٌ لا مضموني، فإنه جدير بالتأمّل، خاصّة إذا ما قورنتِ القصيدةُ هنا بقصيدةٍ توازيها في **سنابل في منحدر**. ولأني سأختم قراءتي هذه بتلك المقارنة، فسأكتفي هنا بالإشارة إلى الحلم بالفجر في نهاية «شوال العتيبي» حيث يهيمن الضّجَرُ على حياة هذا العامل في الشركة «من شمس إلى صيف / إلى شمس شتاء»، ليلوح الفجر من ثم كأمنية: «آه.. يا شوال / لو أن له فجراً صغيراً..». فإذا انتقلنا من هذه القصيدة إلى التي تليها، وهي التي تحمل «الهاوية» عنواناً، وجدنا أنه لا ينبغي المبالغةُ في الاحتفاء بالفجر إذا جاء، فقد يأتي مفرّغاً من أجمل ما فيه:

فجر بلا نشوة.

شجر من الأصداف.

بوح بلا روح.

بحر بلا أصداف.

حين يجيء الفجر بلا نشوة والبوح بلا روح تكثر الأصدافُ في غير أماكنها لتغدو مفرَغَةً من لؤلؤ الاحتمالات الجميلة. ومن هنا لم يكن غريباً أن ينتهي المتحدّثُ في قصيدة كهذه إلى احتمالاتٍ غيرِ جميلة إطلاقاً تتمثّل في الموت أو الفراغ القاتل حين ينقّب «عن مساء / كي أواري طلقتي فيه...». ومما يزيد من بؤس هذه النهاية المحتملة إدراكُ الشاعر / المتحدثُ أنه يحمل الأملَ بالخلاص متمثّلاً بيديه – المفتاحيْن ولكن العاجزتيْن عن فتح ما بين يديه من مدن:

ويداك مفتاحان

حارتْ بين أيديك المدن...

مدنُ النزوح إلى النزوح.

مفتاح من...؟

هذا المضيّع بين قفر الموج

والصدف المحاصر..

الإشارةُ إلى المدن والنزوح بينها متّصلةٌ بتجربة الشاعر إبّان اغترابه بين مدن الولايات المتّحدة الأمريكية حيث أمضى بعضَ الوقت في بعثة دراسية أو تدريبيّة على ما يبدو. وهي تجربة تتوسّع في تفاصيلها قصائدُ مثل «كتابة نهارية عن ليل نيويورك»، و«علي / يراسل عروة بن الورد»، و«محمد / في سرير الحصى!»، و«رباط يوم في قلب لينا»، و«بدايات أخرى لويتمان»؛ وهذه القصائد شأنها شأن قصائد أخرى مثل قصيدة عن حصار بيروت عنوانُها «تمثال يحدّق في شاشة» تخرج كثيراً عن موضوع هذه القراءة، ولذا فسأستثنيها متّجهاً نحو نصوص تتّصل مباشرة بجدلية الضجر والأمل في هذه المجموعة، الضجرِ الطاغي والأملِ الضعيف.

لن نتعب كثيراً في متابعة تلك الجدلية، فهذه «قنوط» تطالعنا بمتحدّث يستسلم لفأس جاره، منتظراً خطى قادمة «ليس فيها من الشوق / غيرُ / دخان الملل.» وهذه «الذي

كان طفلاً» تحمل الحلم بأقحوانة يتهدّدها الموت من ناحية واحتمال الحياة من ناحية أخرى، ولكن على جثّة مَنْ كان طفلاً يوماً ما وسيغدو ميتاً يوماً آخر:

هو ذو الأقحوانة

إن ماتت الآن.. تحيا غداً

بين كفي

أو فوق ذلك التراب الذليل

الذي

سوف أغدو.

بيد أن صورة الطفولة كماض كئيب هنا سرعان ما تُفضي إلى صورةٍ أكثرَ إشراقاً في قصيدة تتلوها بعنوان «طلح الطفولة». فعلى الرغم من ربط الطفولة بالداء وبالطلح ذي الدلالة السلبية في مكان آخر، فإنّ الإيحاء عموماً إيجابيٌّ شأنه شأن ذكريات القرية التي تنتظم السياقَ وترسم أجواءَهُ الرومانسية الحالمة. والقصيدة باختلافها هذا وبخروجها على حدة الإيقاع في معظم قصائد المجموعة تؤكد مرّة أخرى عدمَ انتظام النصوص هنا ضمن سياق واحد كما هي الحال في مجموعة **سنابل في منحدر**. لكنّ هذا الخروج لا شأن له بالطبع بالقيمة الفنيّة للقصيدة بحدّ ذاتها؛ والحق أن هذه هي إحدى أجمل قصائد المجموعة، بل المجموعتين، بما تحفل به من ثراء تصويري ومجازي بديع:

والصبايا اللواتي كبرن، ولمّا نزل لن نتعثّر في نظرة

أَوَ حجر.

أَوَ ما زلن يذكرن ذاك الندى

وهو يقطر من شجر الطلح

فوق سواعدنا؟

وتلك السماء التي لم تكن غير زرقاء.. حتى ولو أعتمت

كيف يذكرْنَها؟

كيف أنسى الحصى الغائرة

وهي تنهض تحت الحوافر لاهثة بالصباح؟

كيف أنسى الفتاة التي علّمتني اسمي، وسكت

لنا قمراً شاهداً فوق رجف العناق الأخير..

هذه الصور الفاتنة حقاً والنابعة من شعريةٍ غيرِ شعرية الضجر تُختتم بتساؤلٍ جميل وبعيد عن التشاؤم إن لم يكن متفائلاً:

هل سيذكرنا النبع

ذلك النزيل

نزيل

طفولتنا الفاتنة..؟

تتلو «طلحَ الطفولة» التي كتبتْ عام ١٩٨٤ قصيدةٌ كتبت عام ١٩٨٢ بعنوان «مدن» تناقضها تمامَ التناقض في رسمها معالمَ الحياة المدنيّة التي تهيمن على **سنابل في منحدر**، لولا المباشرة التي تضعف فنيّة القصيدة التي كُتبت أوّلاً: «وفي المدن ذاتها / أسير / وأنجو / آملاً أن أخرج من دمي / حماقات المدن / ومدية البحار / والشرايين الفاسدة». وكان بإمكان قصيدة كـ«مدن» أن تكون شاهداً مبكراً على شعرية الضجر لولا مباشرتها الفنيّة. غير أنّ هذهِ المباشرة تختفي تقريباً في القصيدة التالية التي تعود بنا إلى عام ١٩٨٤ مرّة أخرى، ففي الشطر الأخير من «السائر في خلوته» نقرأ تراكيبَ مجازيةً تسعى إلى اقتناص سمات المدينة المعاصرة بتناقضاتها المضجرة والفاتنة في الوقت نفسه مع اختزال في الدلالة يذكرنا بما في مجموعة الدميني الثانية:

ها أن أنفض عن عمري غباره.

لاهثاً

أصغي لجرذ ينهش الحائط

أو عابرةٍ ترمي لظاها

هاأنا لم يبقى مني

غير

ما يبقي الغريق.

يوحي نفضُ الغبار عن العمر بالتجدّد، لكنّ الذي يحدث هو انتهاء أو شبه انتهاء يسبقه لهاث بين يباب المدينة (الجرذ) وفتنتها (العابرة بلظاها). وحين يواصل الشاعرُ ملاحقته للفتنة في شوارع الحياة المعاصرة، كما في قصيدة «رغبة في شارع»، فإنه لا ينسى أن يبدأ بالتذكير بأن «الشوارع مَوْؤودة»، ثم لينطلق من ذلك ليرسم مطاردةً شبقة لسواد امرأة (أي امرأة مغطاة بسواد العباءة وغطاء الرأس) في منظر لا يخلو من الكوميديا سبق أن تأمّلناه في قصيدة

«أفقر المسرات» من مجموعة **سنابل في منحدر**: فهي المطاردة نفسها عبر الأزقّة نفسها أيضاً (والقصيدة تستدعي المقارنة بقصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي في **كائنات مملكة الليل** عنوانها «ثلج» يبدو فيها السواد دلالة على السقوط لا الجمال المثير كما هنا، فهو لدى حجازي «السواد الأليف» لا «الشفيف»).

في قصيدة «معاتبة» تبدو شعريةُ الضجر والكآبة وهي تتشكّل فعلاً باتجاه قصائد المجموعة الثانية. فالصورة الأخيرة تحديداً في المجموعة تتصل مباشرة بقصيدة «وصايا البارحة» في **السنابل**:

لكنها الذكريات.
خلف نافذة معتمة.
وشراب رخيص.
تتزنر بالفجر
تاركة خلفها
بعض قتلى...!

ففي القصيدتين يبرز الضجر إرثاً حتمياً لسهرة الأصدقاء في عالم مدني موحش بعتمته وفجره وقتلاه الباحثين عن المتعة المؤقّتة. ولكن هؤلاء الأصدقاء – القتلى ليسوا هم الضحايا الوحيدين هنا، وإنما هي الذكريات أيضاً التي تعمّر التصوّر الرومانسي التقليدي كمصدر لمتعة قديمة، والتي تتكشف هنا عن وحشية قاتلة تقتلها هي في المقام الأوّل حين تسبغ عليها كل هذه الوحشية.

IV

غير أن النصين اللذين يستثيران المقارنةَ فعلاً بما يبرز جانباً هاماً من تطوّر التجربة الشعرية لدى محمّد الدميني خاصة في الإطار الذي شغلتُ هنا بمتابعته هما، كما أشرت من قبل، قصيدة «شوال العتيبي / شمسه وأمانيه» من **الأنقاض** و«الحارس» من **السنابل**. والقصيدتان كما يتضح سريعاً للقارئ متكاملتان أو أن الأولى تمهيد للثانية، على الرغم من اختلاف التفاصيل.

في «شوال العتيبي» نقرأ عن موظّف في الشركة (والشركة في الغالب هي شركة أرامكو التي أصبحتْ، خاصة في المنطقة الشرقية، معروفة بـ«الشركة»، ويعمل فيها الشاعرُ مثل آلافٍ غيره من السعوديين وغير السعوديين). ويتضح سريعاً أنه قد قصد من شوال هذا أن يكون نموذجاً لغيره من الموظفين الذين يحكمهم روتينُ الوظيفة وما يتضمّنه من ضجر، إضافة إلى أن هذا الموظّف بالذات يؤدّي عملاً ميدانياً شاقاً يعرِّضه للشمس القاسية، الأمر الذي يضيف إلى شقائه شقاء ويجعله لا موظفاً فحسب وإنما عاملاً كادحاً يتناهب الكدحُ والإرهاقُ اليومي حياتَه دونما رحمة:

هو ذا يومك يا شوال
عمر طاعن في الضنك
من شمس إلى صيف
إلى شمس شتاء.
...
هو ذا عمرك يا شوال
شمس وأمان وعرق.

شعرية القصيدة تأتي من مصدرين: الأوّل تمثّلهُ مجموعةُ المجازات والتعابير المتناثرة في النصّ (العمر الطاعن في الضنك، الزمان الذي يسرق الطفل من الحضن، إلى غير ذلك)... والثاني تمثّلُهُ النهاية التي نشعر عند الوصول إليها أن القصيدة قد احتشدت لتفجّرها؛ فبعد كل هذا الوصف السردي – العادي في تصوّري – لعمر شوال المثقل بالتعب يصل الشاعر إلى التساؤل: «آه يا شوال / لو أن له [أي للعمر] فجراً صغيراً»، وهي نهاية جميلة دون شك من شأنها إنقاذ القصيدة من بعض عاديتها المنتشرة. وسرّ جمال هذه النهاية هو في مقابلتها شمساً منتشرةً وحارقةً بفجر صغير، في تأكيد واضح أنّ في فجر كهذا ما يُغني عنْ كلّ تلك الشمس.

ولنقارنِ الآنَ هذه القصيدة بقصيدة «الحارس» في **سنابل في منحدر**، التي تقبل المقارنة لسبب بارز هو أن القصيدتين كلتيهما تتناولان موظفاً يرزح تحت ثقل الوظيفة. ومع أنّ مقرّ الوظيفة لم يُسَمَّ فإن كلّ السمات تتطابق مع مقرّ وظيفة شوال العتيبي، أي الشركة، ومن غير الضروري طبعاً

أن تكون هي أرامكو تحديداً، لكنّها أحد الاحتمالات التي تصل القصيدتين واحدتهما بالأخرى وتجعل «الحارس» إعادةَ كتابةٍ للقصيدة السابقة وإنْ بتمكّنٍ فنّيٍ وموضوعي أكبر. فعلى الرغم من غياب الاسم في «الحارس»، فإنّ القصيدة تضيف خصوصيةَ الوظيفة عبر تسميتها، ثم – وهذا هو الأهم – عبر ربط أجزاء القصيدة من خلال هذه الوظيفة حتى تصل إلى نهايتها الأكثر إدهاشاً من نهاية القصيدة السابقة. ففي «الحارس» تتولدّ الشعريةُ في المقام الأوّل من مفارقة عمل الحارس الذي يقضي العمر يحرس البوابة، يراقب الأرقام والناس، ولكنه حين يذهب إلى بيته يكتشف أنه لم يحرس عمره هو:

في آخر النهار
يذهب الحارس إلى منزله شغفاً
لقد أتمّ وظيفته
بشكل خارق
لم يعبر عامل إلا وتفرّس في هويّته
ولم تمرق عربة دون أن يدعك أرقامها

لكن حين يذهب الحارس إلى بيته يفاجأ بالنهاية المفزعة:

في الصباح التالي
لم يتفرّس في هوية أحد
تقرفص في مقعده كمصدور
نشر الجريدة (مروحة الهواء اليدويّة)
فوق وجهه
وفكر في العمر
الذي نهبه غزاة وأصدقاء
من
مدخراته السرية

إنّ مما يميّز «الحارس» على «شوال» هو أن الوعي المأساويّ السخريةِ في «الحارس» يأتي من داخل القصيدة، من داخل الحارس نفسه الذي «فكّر في العمر»، على عكس «شوّال» الذي لا نعلم إن كان قد اكتشف وضعه المأساوي المقابل أم لا؛ بل الذي نعلمه أنّ هناك شاعراً يروي القصيدة ويدرك ما حدث في خطابه الموجّه إلى العامل: «آه.. يا شوال / لو أن له فجراً صغيراً». ونقطة الضعف هنا هي في جعل الشاعر وعلى نحو مكشوف شريكاً في الهمّ، كأنما هو يرثي عمره هو. وإذا كان هذا التماهي هو الحاصل غالباً في شعر الدميني وغيره كما أشرت من قبل، فإنّ الذي يميّز قصيدة «الحارس» هو تمكُّنُ الشاعر من إظهار خصوصية المأساة معزولةً عن ذاته، أي جَعْلُها تبدو وكأنها تخصّ الحارس وحده، دونما تعاطف مباشر منه وآهات تكشف معاناته هو كشاعر على نحو رومانسي. في «شوال العتيبي» يأتي السرد من الخارج، بينما يأتي في «الحارس» من الداخل، وهو تكنيكٌ أقلُّ شيوعاً وأصعب. فليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في القصيدة، لكن المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً ميسراً لا يحتاج إلى جهد لاكتشافه. والمعروف أن جهد الاكتشاف مصدر رئيس من مصادر المتعة الفنية، على ألا يتحوّل ذلك إلى جهد خارق بالطبع.

> **«ليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في القصيدة، لكنّ المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً ميسّراً... أو في جعل اكتشافه جهداً خارقاً يفقده المتعة!»**

ما أود الوصول إليه من كل هذا هو معالم الشعرية التي يستولدها الشاعر من إشكاليات الحياة المدنية المعاصرة وفي طليعتها الضجر. وفي ظنّي أن قراءة نصوص المجموعتين مع إجراء مقارنات كالتي أجريتها في ملاحظاتي السابقة، ومنها مقارنة قصيدتي «الحارس» و«شوال العتيبي / شمسه وأمانيه»، تقرّبُنا من استكشاف تلك الشعرية التي يقاربها الدميني في مجموعته الأولى **أنقاض الغبطة** ويحقّقها على نحو أكثر نضجاً في المجموعة الثانية **سنابل في منحدر**. ولعلّ المقارنة الأخيرة تختصر الكثير ممّا حاولت قوله في بقيّة أجزاء هذه الملاحظات.

الرياض

روحٌ محلّقةٌ وهانئةٌ

غسان الخنيزي

العمّات سيأتين
ولن تكون وجوهُهن موسمةً بالنيلي
كما كانت يومَ قضى جدّي في الكوفة
حيث حبوت مرّةً
وسقطَتْ ورقة التوت، مرّة.
وفي باحة المسجد
مددت يديّ إلى أقصاهما
أطوّقُ العمودَ الذي من رخامٍ،
فما قدرتُ
وعرفت كم هي خاطفةٌ
وتلمح لمحاً، حياتي.

في الباحةِ، الرخامُ أصفرُ
والبئرُ التي في الجوارِ قديمةٌ على الأقلّ
سماءُ الكوفةِ صفراءُ أيضاً.

أوَليست الريح التي تذرُّ الغبارَ في العيون، ساطية؟
أوليست تلوّن ما تبقّى من حياتي؟

العمّاتُ لن يدخلنَ وسط الحلقة
كي يكنّ فُرجةً
لنسوةٍ مختّراتٍ بالأسود.

سأكون قد حزنت قليلاً
لأنّ دمعهنّ لن يُكفكف
إلاّ لأن الحياةَ تمضي
كما عهدنا
كما لو أنها هانئةٌ والبالُ مرتاحٌ
والحزنُ، ليس عراقياً تماماً.

سترقص نسوةٌ حبيباتٌ
وتبانُ بشرةُ أذرعهن من بين السواد
كيما ينغمر طفلٌ، في الكوة،
يرقبُ الأكفُّ تهبط حاميةً على الوجوه.

ستجلسُ الخالاتُ الأكثرُ تحناناً
يكبلهنّ ضيقُ النَفَس، والربو.

لا زغاريدَ،
ولكن حسينٌ، سلوتُهن
الأقربُ إلى القلب
يأتي عندما يشحُّ الندم على المعيشة
ويفقد الحنين عقاره.

في الغبش، سيأتي الأرحامُ
وتصطفُّ بضعُ نساءٍ
في الدهليزِ، تعباتٍ
صوتهن سيكون مبحوحاً قليلاً أو كثيراً
والنفوس، ولا أصفى.
لأنّ العزاءَ أقربُ إلى وقع أيّامهن
والغريب مأسورٌ بماء عطشهن
وحاضرٌ،
كحضور الرجال في الحياة.

اللواتي سيأتين من الضواحي
ومن الثغور
سيدخلن، بالتوالي
كلٌّ بقارئةٍ وقصيد
رافعات السواد إلى الأعلى
يولولن، لأن الحزن هكذا، أظهر.

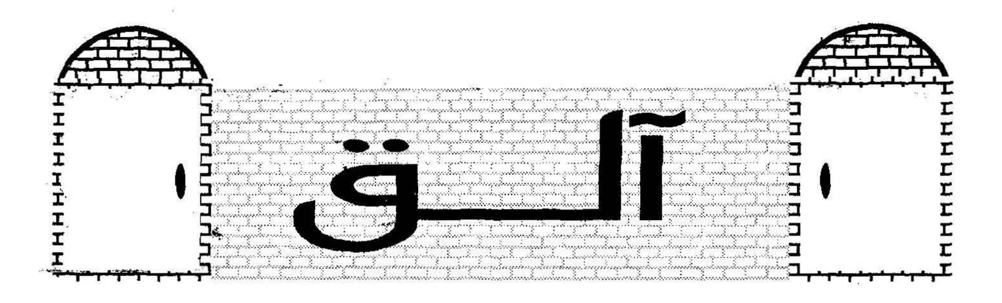
سينشر بعضهن الشعور
في حين ستلم أخريات خصلاتهن
كي يغفين على السجع الرتيب
لقارئةٍ
ستغلق كتابها بين حين وآخر
لترفعه فوق الرقاب وتصفّق نادمةً
لأن الحزن لحمتهن
وبلسمٌ لأكبر الآلام، وأعذبها.

لا عتمةَ،
وسبعون قمراً
ستضيء ما تدلّس من الأماكن
لتسطع الغيماتُ
ويُسمع هزيمُ احتدامِها
دون مشقّةٍ
ونسائمُ ليست حزينةً تتغلغل
بَين الشقوقِ كيما يُلملمُ كساءٌ
وتُرى الأغصانُ، ليلةَ الدفن، تتمايل في طارفٍ
لحظةَ تنفلت الكهرباءُ من الأعالي.

في الغرفِ
ستهسهسُ الكهرباءُ أيضاً
ولعلّها روحي الطريدةُ، تطيشُ.
الرعشة ستُحسُّ
حيثما وُضعتْ أقدامٌ عاريةٌ على الأرض.
واللمعُ،
سيضيء أنصافَ الوجوهِ
كما أضاء سبعونَ قمراً ليالي دفننا
لنرى إلى النباتات، من الشقِ،
تكبر رعباً، أو هناءً.







عبده خال

- ألمْ يُدَقّ الجرس؟

أطلق السؤالَ بوجه زوجته وتابع ملاحقةَ زفراته المحمومة. كان وجهها عابساً، مغلقاً، ينبئ بضيقٍ طافحٍ وحسرةٍ مرتوية. عمّقتِ النظر إليه - بقرف - وأطلقتْ بدورها زفرةَ ضجرٍ قديم.

- ألا تَملُّ هذا السؤال؟

واقتربتْ منه بتثاقل، وبلَّعتْهُ أقراصاً مهدئة، وأسدلتْ عليه الغطاءَ، وتحركتْ صوب غرفة جانبيّة.

كانت الأدوية متناثرةً من حوله، وهو يرقد على سرير ذي أغطية رثّة، وقد برزتْ عظامُ وجنتيْه، والتصق زَبدٌ متيبّسٌ على شدقيْه، وظلّتْ عيناه الغائرتان تتابعان التلفازَ الذي استقرّ في مواجهته تماماً. وبين لحظة وأخرى ينادي زوجته، فتجيبه بعد أن يتيبّسَ حلقُهُ، وإذا يراها يسألها بلهفة، وتشوّق:

- عندما كنت نائماً ألم يزرني أحد؟!

فتعود من حيث أتت دون أن تردّ عليه، فيتبعها صوتُه بإلحاح:

- أوَ لَمْ يُدَقّ ألجرس؟!

*

صائمٌ بابُنا عن الطَّرْقِ، وكنت في أوقات كثيرة أنهض من فراشي مترنّحاً، وأمسك بأُكْرَةِ الباب منتظراً أن يُدَقّ أنْ يُدَقّ فَحَسْبُ. وكانت اللحظات - الطوال - تمضي دون أن تمتد إليه يد.. أحياناً كنت أتخيّل نغمةَ الجرس فأنهض، وأفتح الباب بفرح، فيجتاحني هواءٌ باردٌ، لأعود إلى مرقدي مرتعداً، وأجمع تلك الأغطية وأقبر جسدي بداخلها، وأدور في فراغ لا ينتهي

اليوم لم أعد قادراً على النهوض، واكتفيت بتعليق سؤالي الملحّ

- ألم يُدَقّ الجرس؟!

ملَّتْ زوجتي هذا السؤالَ، وأخذت تنزوي عني جانباً، وتُشغل نفسَها بالهمهمات التليفونيّة.

كان الوقت يمضي وأنا أتململ في مرقدي، وأهجس بأمور عديدة. ولم يكن يشغلني سوى هذه الخواطرِ البائسة المتدفّقة بوحشة طاغية. تغدو الحياة مملّة حينما لا تجد ما يشغلك سوى مضغ الماضي بحسرة. أن تعيش داخل الذكرى يعني أن تكون حيّاً بها ميّتاً خارجها، ويصبح حاضرك لحظة منتهية الصلاحية لا يمكن أن تمدّك بقليل من حلم تثقب به جهامة الغد . هذا الغد الذي لم يعد قادراً على أن يتجدّد، لم يعد قادراً على شيء سوى أن ينخر عظامنا ويدنينا من الكفن.

كان التلفاز يهذي بأقوال وأخبار عديدة تعبر مسامعي دون أن تثيرني وفجأة انجذبتُ لاشعورياً للمذيع وهو يتلو نبأً صادراً عن وزارة الداخلية.

- . .أقدم المدعوُّ سعيد بن عائد على قتل صاحبه عطيّة أحمد في شجارٍ نشب بينهما على قطعة أرض كان كلٌّ منهما يدّعي ملكيّتَه لها ولم يتوانَ المذكورُ عن قتل صاحبه إذْ ضربه بعصا على جمجمته وظلّ يضربه حتى فارق الحياة، وقد نُفِّذ به القصاصُ اليوم . .

غمغمتُ بحزن عميق

- أوه ماذا يحدث لنا؟

وانتابتني موجةُ بكاء حادّة، أحسستُ بعدها برعشة تعتريني، ودُوارٍ عنيف يلفُّ رأسي، ولم يعد هناك أيُّ شيء مستقرّ. كل شيء يهتزّ ويتحرّك من مكانه، فمددت يدي للدواء المقذوف بعيداً عن سريري، وقبل أن أصل إليه كنتُ قد دخلت في إغماءة طويلة

مضت فترة طويلة وأنا أترقّب زيارة الأصدقاء، أولئك الذين كان بهم القلبُ جنةً من أنس.. هل يعقل؟.. ألم يعلموا بمرضي إلى الآن؟.. ألم يفتقدوني؟.. لا لا ليس هذا ممكناً.. لا بد أنهم قد علموا، ولكنّ مشاغل الحياة تسرق لحظاتنا الجميلة.. ألم يفتقدوا تغيّبي عن مجالسهم، وأصدقاءُ العمل ألم يلاحظوا تغيّبي الطويل؟!.. كنت أحاول الاتصال بهم عبر الهاتف إلا أن زوجتي أخبرتني بأن هاتفنا لم يعد يعمل لانقطاعي عن تسديد عدّة فواتير، وقد أخذتْه وألقتْ به في غرفتها.. أوه لماذا لا أذكّرهم بصداقتنا.. أذكرهم بتلك الأيام التي كنا فيها ملتصقين كالكفّ بالمعصم؟.. نعم لا بد.. ولكن كيف لي وأنا غير قادر على الاتصال بهم، وغير قادر على الخروج؟ أوه.. لماذا لا أكتب لهم؟.. سأكتب لهم.. وسأحاول جاهداً أن تكون رسالتي مؤثّرة. سأعاتبهم.. وسأشتكي لهم بمرارة.. لا.. لا بد وأن يشعروا بي كما عهدوني.. نعم كما عهدوني.. فلم يعد هناك من يحمل حزنَ الآخر.

مددتُ يدي وتناولتُ ورقةً صقيلةً منقوشة بالورود، وانتظرت لحظات أستجمع الكلمات، وفي كل مرّة أغيّر ما كتبت، وأخيراً استقررتُ على نصّ الرسالة التالية:

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها الأوغاد(*) الأعزّاء

تحيّة من جنوب القلب إلى شمال الحب

أكتب لكم من على سرير المرض – لا أراكم الله مكروهاً – وقد كنّا فيما مضى وريداً ودماً، وَجَزَ المرضُ ما بيننا.. فها أنا أسفح أنفاسي وحيداً بدونكم، فردّوا إليّ سلوتي بكم.

أيها الأوغاد:

قد تقولون.. حتى على سرير المرض يحتزم بكلماته المنمّقة. وأقول لكم هي جسري إليكم، وإذا كنتم لا تحبّذونها فسألقيها في جوفي بجوار القمائم العديدة الملقاة هناك بشرط أن تكونوا بجواري، وخاصة في هذا الظرف اللعين.. آه لو تعلمون مقدار حاجتي لكم.

أيها الأصدقاء الخُلّص:

ما أشدّ اشتياقي إليكم، وأصارحكم بأنني أحبّكم بجميع صوركم: كذبكم.. نفاقكم.. انتهازيّتكم.. سخريّتكم.. بجميع تلوّناتكم.

هيّا تعالوا.. تعالوا، فستجدونني في أفضل وضع للسخرية.. فقط تعالوا، وسوف أساعدكم في استنباط النكات التي تدمع لها العين.

أرجوكم.. بل أتوسّل إليكم أن تأتوا.. فأنا بحاجة لكم

صديقكم المخلص للأبد

يحيى أبو خالد

حرر في ٢/٢/١٤١٢

(*) عفواً على هذا اللّقب الذي أضفيته عليكم، وإنما أوردته من باب رفع العتب، وأتندّر لأذكركم بأنني ظلّكم الخفيف.

قرأتُ تلك الرسالة مراراً، حتى إذا ارتضيت عنها، قمتُ بنسخها بعدد أصدقائي، وظرّفْتُها، بعد أن كتبتُ عنوانَ كلٍّ منهم على ظرف مستقلّ، ورجوْتُ زوجتي بأن تدفع بكل تلك الرسائل للبريد.. ورقدتُ على فراشي مطمئنّاً أنتظرهم.

*

باتت زوجتي تضيق برقدتي، وتبدو أكثر ضجراً ممّا مضى حتى إنها أصبحت تنام في غرفة أخرى بعيداً عن أنيني وتوجّعي.. أذكر أمّي التي كانت تقف على رأس أبي لو أن وعكة ما أصابته.. كانت تجلس أسفلَ قدمه ودموعُها تتساقط، ودعواتُها تتوالى بأن يرفع الله الضرَّ عن زوجها، ولا تنقطع عنه لحظة، بل توصل الليل بالنهار.

وها أنا مقذوف في غرفتي أنادي حتى ينتفخَ بطني، وإذا أتت تشقّق وجهي بصراخها:

– هه.. ماذا تريد.. لم يدقّ الجرس.. ألا تفهم؟!

وتعود من حيث أتت.. مع أني أكون محتاجاً لها في أمر آخر لا علاقة له بدقّ الجرس.

الليلة أصابني الظمأ، وكان صوتي واهناً متهاوياً.. ناديتُها مراراً فلم تجبني، فتحاملتُ على نفسي، ونهضتُ مترنّحاً. وعبر الممرّ المؤدّي للمطبخ، كانت همهماتُها عبر الهاتف تصلني واضحةً:

– أرجوك لا تؤجّل اللقاء!!

شربت حتى غدا قلبي فحماً خالصاً.

*

وقفت أمام المرآة تتزيّن، فركتْ خدّيْها فَسَرَتْ حمرةٌ خفيفةٌ على وجنتيها، ومرّرَتْ على شفتيها «رُوجاً» قانيَ الاحمرار، وشدّتْ فستانَها الخمريَّ فأبدى صدراً نافراً وخصراً ضيّقاً، وقد تطايرت خصلاتُ شعرها بفوضى منسّقة.. إنّها تبدو في هذه الساعة أكثر جمالاً ممّا مضى.. كنت أودّ أن تجلس بجواري، فجذبتها برفق، فاستجابتْ على كرهٍ.

ومضيتُ أحدّثها عن أيّام زواجنا الأولى.. فكانت تستمع إليّ بصبر نافذ، وتعلق عينيها بساعتها الذهبية التي حصلتْ عليها هديةً من إحدى صديقاتها – كما أخبرتني – وكانت هناك رائحتان تجوبان غرفتنا: رائحتها الدبقة بعطر باريسي فاخر، ورائحةُ الأدوية التي تفوح من جسدي فتبعث الاشمئزاز في وجهها، وتنهض حاملةً عباءتها، وعابرة

لهاثي:

– إلى أين؟!

– سأبعث برسائلك علَّ أحدهم يريحنا من سؤالك المملّ!!

ارْتَجّ البابُ لخروجها، وأصبح البيتُ خاوياً إلا من أنفاسي التي تتكرّر برتابة، وكأنّ الفراغَ دوّامةٌ تجذبني للأسفل، وليس ثمّةَ ما ألوذُ به سوى بكاءٍ صامت.

*

رنينٌ قصير يصل إلى مسامعي فتخضرُّ له أعماقي. فززتُ من مرقدي وألقيتُ بغطائي بعيداً، وهممتُ بالتوّجه لفتح الباب. وقبل أن أخطو توقّفَ الرنينُ وعاد الصمتُ مطبِقاً، فتراجعتُ وأنا ألوم نفسي:

– سوف تُجَنّ إذا أنت أمعنتَ في هذا الوسواس.

فعدتُ واستلقيتُ على فراشي.

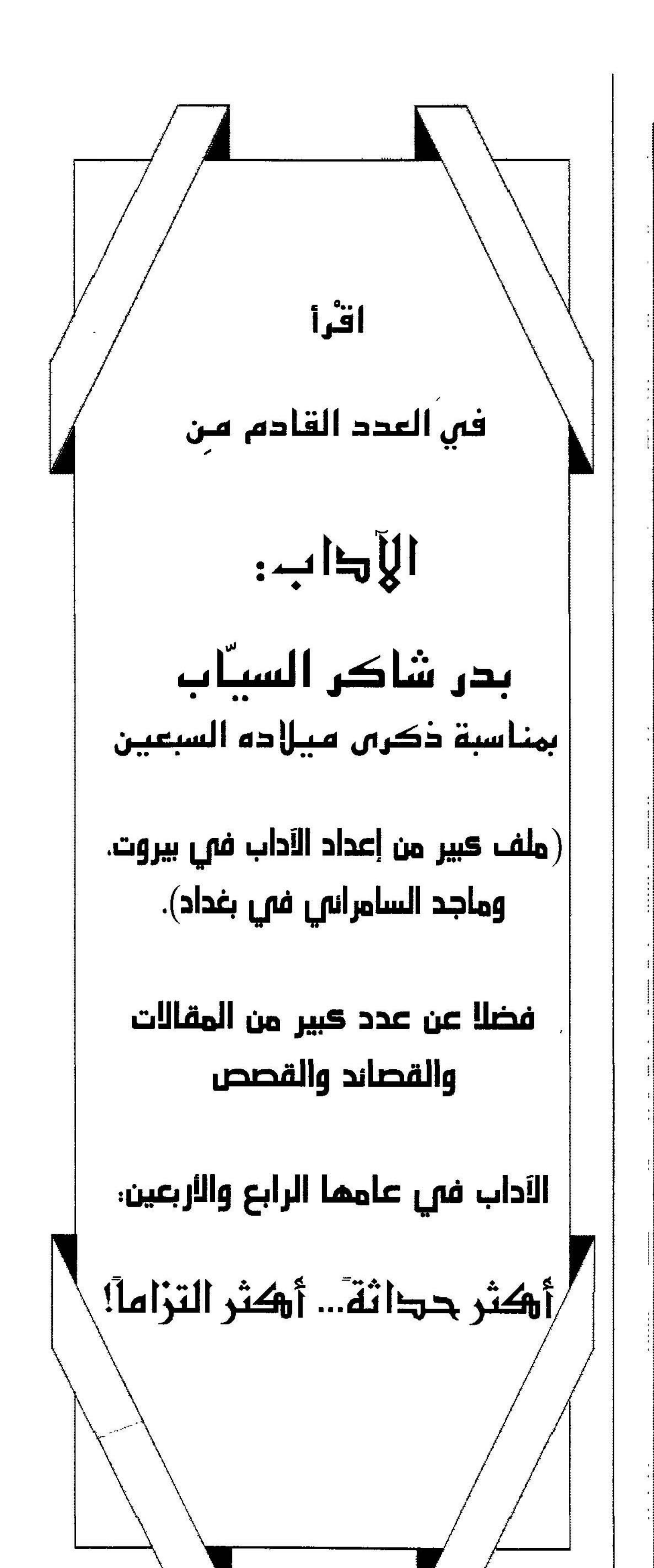
رنين ممتدّ..

لالا.. لا بدّ وأنني أتوّهم.. هل حقّاً ما أسمع؟ نعم إنّه جرس الباب يرنّ بإلحاح. هل نسيتْ شيئاً ما وعادت لحمله، أم أنّها لامتْ نفسها لتركي في مثل هذه الظروف؟! ولكنّها تتركني دائماً.. لا ليست هي، فمفتاحها معها.. آه.. ربّما تذكّرني أحد الأصدقاء.. ترى مَنْ مِنْهم؟.. على أي حال سأرّحب به، وسأقّبله كما لم أقبّلْ أحداً من قبل، وسأشكره شكراً يفوق الوصف.

لقد أمضيت وقتاً في هذه الخواطر. عليّ أن أُسرع بفتح الباب قبل أن يَمَلَّ الطارقُ ويمضي. وبينما كنت أحاول النهوض أحسستُ بخدرٍ عجيبٍ يهوي في أعماقي. جاهدتُ كثيراً ونهضتُ مترنّحاً أسْتند على الجدران. وفي عبوري باتجاه الباب لمحتُ وجهي بالمرآة: كان ضامراً ومغبَرّاً، وكدت أن أعود لأغسله بالماء والصابون علّه يعود ناصعاً مرتوياً كما عهدته، إلا أن خوفي أن يمضي الطارقُ حال بيني وبين هذه الفكرة. سأستقبل ضيفي، وبعد ذلك أصلح هيئتي. كانت خطواتي ثقيلة يابسة، والجرسُ مازال يصلني حاداً ومتّصلاً. بصعوبة بلغت الباب وأدرت أُكرته بلهفةٍ وتشوّق، وحينما رأيته ذُويتُ وتهاويْت..

فقد كان الموت يقف على الباب ويأمرني أن أتهيّأ للرحيل.!

جدة





حكاية صوتٍ مغيَّب

أميمة الخميس

في الحكاية الشعبية أنّ جنيةً قادمة من الجنوب الشرقي للصحراء، بداخل جذع نخلة مجوّف، عشقتْ فتى من الإنس، فاستلبت (بقدراتها اللابشرية) عقلَه وأخفَتْهُ داخل قارورة، لتستأثر بغنائه الشجيّ دون بقيّة البشر.

هذا مجمل الحكاية دون زركشات التفاصيل التي تزدان بها الحكايةُ الشعبية. وقد قلتُ لنفسي: أخّاذةٌ هذه الحكاية، إلى الدرجة التي جعلتني أشعر بالصوت المغيَّب الذي يتوارى بين طيّات السّرد. صوتٌ لم يودّهُ الراوي، حتى لا يفسد سطوة حضور الجنية أو قوّة سحرها.

فالحكاية تبدو غارقة في محيط الظلام: الجنيّة، قدومُها الليليّ، جوف النخلة، ومن ثمّ غياب الفتى عن الوعي إلى ظلام اللاوعي والجنون.

لِمَ لمْ يبادر الراوي إلى البحث عن المعادل الموضوعي الذي يقابل مفرداتِ الظلام، لكي تستتمّ الدائرة الكونية في ثنائية المتضادات؟

إذاً هناك صوتٌ مغيَّب، ولهذا سأحاول أن أقتحم التفاصيل التي تلوذ بقداسة التواتر وحرمة التاريخ، وأسعى من خلال صوت مغيب.. أن أنشئ تفاصيل الحكاية. فجنيّة اللاوعي المظلمة بحاجة إلى صوتِ الوعي.. صوت له كثافة الحليب ورغوته. فليكنْ هذا الصوت هو صوت فتاة إنسية كانت تتعشّق الفتى وتنتظره قبل أن يُغنّي أغنيته الأخيرة ويغيب.

حين رَوَيتُ الحكايةَ من جديدٍ على لسانها كان ما يلي أحدَ احتمالاتها:

«حكاية صوت مغيب»

ليت العصفور الأخضر أتمّ الحكاية، أو ليته توخّى طرقاً أكثر حِرْصاً في نقلها. فهو قد سردها في تلك الساعة «السليمانية» التي يكتهل بها النهارُ، وتتحنّى لحيتُه بحمرة الأفق، ويرخي النخيلُ سعفَهُ وراء الجدران ليبترد.

مساقطُ الضوءِ حمراء، ذات عتمةٍ بنفسجية، وأوراقُ شجر الليمون تنكّهُ الحديقَة بلذعة سريّة.

أقلّبُ وجهي في الأفق الشرقي بحثاً عن نجمة المساء الوشيكة الحلول، وأعلم أنّ الفتى لن يشاركني مدينتي هذه الليلة، وأنّه امتطى طائرَ الرّخّ ناحراً الشرْقَ.

عندها بزغ العصفورُ الأخضرُ فوق السور الشرقي، والقى خَبَرَهُ سريعاً فقال: حين نحر الفتى مطالعَ الفجر، كان دربُهُ يلتمع بضوء اثنيْ عشرَ كوكباً، فارعاً كآخر الرّماةِ في كتيبةٍ انقرضتْ، وجهُهُ مرآةٌ، قلبُهُ بئرٌ، وتجري بين يديْه فرسي مطهمةٌ بالنّار، منَ تفرّسَ بها بضعَ ساعةٍ جاءَتْهُ من صنوف الصبابة والوجد ما لم يُصادفْهُ بشرٌ.

أوجستُ في روحي فرحاً.. فاعْتَدَلْتُ وأشرعت كفّيَّ للخبر، فاسترسل الطائرُ عندما بادرته لهفتي ومَال بصوت معشّق بالخبث:

عَقْلُ فتاكِ الآن معبأٌ بقارورةٍ خُتِمَتْ برحيق الجنون.

بقيتُ مشنوقة فوقَ حبال الخَبرِ لوهلة، قبل أن أطالب بمزيدٍ من التفاصيل. لكنّ الطائر بادر إلى التحليق بسرعة تقترب من الوميض.

كيف السبيل إليه؟ وأنا معتقلة في منزل به سبعةُ غيلانٍ وأبوهم إنْ برز أيُّ جزءٍ منّي إلى الخارج، فسيلتهم أيّهم الجزء الذي برز..

لا سبيل لي سوى شعرِ الجدي (الشيرازي)؛ وعلى بلور النافذة ستخبرني عن مجهوله مرآتُهُ.

انتظرتُ فوق شوك اللحظات حتى لم يبقَ من اليل إلا ذُبالتُه، بينما كانت ذئبةُ الشوق الجريحةُ تعوي أسفلَ نافذتي بعنف، وتخرش لحمي بعوائها المفجوع الملّح.

عندها أحرقت الشعرة وقرأتُ الألواح.. وفوق البلور نفسه تبدّتْ.. رويداً رويداً.. بدأت ملامحها تنجلي.. بجانب بركة من ماء الزهر. كانت مفضضةً بالسحر.. لامعةً بالوجد، في عبِّيْها تغرق غاباتٌ سوداء، وفي خلخالها وسوسة شطآن المشرق وتنهُّدُها.

تربّعت بجانب بركة من ماء الزهر، ووضعت رأس الفتى على حجرها، بينما بدا هو ضاوياً قد أسلمها إرادتَهُ.

كانت تغمس قطنةً بيضاءَ في الماء المزهر، وتنشقه إيّاها، وتدني قارورة قد اعتُقِلَ بها عقلُهُ إلى أذنه لتصبَّهُ فيها.

وعرفت أنها تعيد له عقلَه ليملأ لَيْلَها بغنائِهِ، ومِنْ ثَمَّ تخلبه إيَّاهُ عند تباشير الضوء.

استدار حول نخيل المشهد خفافيشُ الجنيّة الذين سيخبرونها بالتأكيد عن أوَّل مركب للصباح.

فرغتِ القارورة.. وعادَ لَهُ لُبُّهُ.. واستوى قاعداً.. وانطلق في ترنيمات تسبق الغناء.

أرعبتني رنَّةُ ذلك الغناء الكهفيّ المطلسم بالحزن، والمنطَلِقِ من صمت صَفيق. تردّدتُ ماذا أفعل، لكنْ عرفتُ أنَّه من الحيطة والحكمة أن أنتظر الصباح.

عشتار، نجمة الصبح أو تلك الخلاسية المتورِّدة ابنة الضوء والعتمة، كانت تبثُّ دعوتها صريحةً دون أن تلقى استجابةً واضحةً منّي، أو لربّما لم أحاول أن أصغي لتلك الدعوات لعلمي أنني سأصبح بحاجة إلى كثير من الهدوء والاستسلام، إلى سقوف الوحدة والوحشة لأستطيع استكناهَ تلك اللغة التي لا تنفك عن بعثها لي كلَّ ليلة.

لا فرار الآن من الجلوس ومن ثَمَّ الإنصاتِ والبحثِ بالداخل عن تلك البركة الضوئية المضبّبة التي تشعُّ بحديثها الخاصّ. ولا فرار من الاستماع العميق الهادئ الذي يجعل الروحَ مشدودةً وحسَّاسةً كجرسٍ صينيّ عملاق.

التقاط الإشارة... تلك الإشارةِ المنعتقة من مأزق اللغة، والجديدة كسحاب رقيق يسبق الشروق.

يجب أن أقفز فوق حاجز اللّغة، وأنطلق من مضمار الطقوس، فاللّغة في هيئتها الأولى لم تكن سوى مجموعة طقوس فاعلة متفوّقة على قضبان اللّغة. وبدأتُ الطقس (مازال الحديث على لسان البطلة). فلن يعود إلا برسالة صاخبة الإلحاح إلى الكون.

هيّأتُ دميةَ الصلصال، وغرزتُ مكانَ القلب حصاةً كانت سابقاً جمرةً متّقِدةً في بركان قديم حيث كانتْ تبرق في الظلام باحمرار ولوعة!

وفي علبة صُنِعَتْ من حرير صيني، وضعتُ حصاتيْن متجاورتيْن، وداخلتُهما لتكَوِّنا ذلك «الهارموني» المتداخل الذي يوحي بأنهما استُخْرِجَتا من الجبل نفسه وأنّ مآلَهما إليه أيضاً، ومن ثَمَّ جلَّلتُهما بأوراقِ الوادي الرَّطب.

وكان مفتاحي إلى هذا كلّه هو الرمز. فلمّا كانَت اللغةُ فاعلةً، وهي لغةُ الكيْنُونة والتحوّل، فلا بدّ من أن يكون الطقسُ أيضاً فاعلاً بل يفوق فاعلية اللغة نفسها، لأنه يمتلك عفوية الخلق وطزاجَتَهُ.

وعندما استدار القمرُ دورتُه الأولى، دفنتُ الحيَّةَ الفضيةَ في الوادي الذي يحمل روحَ الأم الكبرى، وأفنيتُ بها شرورَ النفس البشرية جميعها: الخوف، الغيرة، الحسد، تلك التي لا بد أن تقود إلى الخبث والذل والاستجداء.

وكنت في محاولاتي للاستجلاء أحرّك خيط البندول دائماً، ليتبع الطيورَ السوانحَ منها والبوارحَ، وما أشْأَمَ منها وما أيمن، لكيْ أستخلص من هذه الاشارات تلكَ التي ستهبني ترياقَ الخلاص.

وكان هناك دمية موسيقيّة صامتة، لا لشيْءٍ إلاّ لأنّها ببساطة لا تمتلك فماً لتتكلّم. فكانَتْ تهزّ رأسها ملاحقةً السلَّمَ الموسيقيَّ الذي ينطلق من مفتاحها، لترقص عندها رقصة الدراويش المشحونة بالألم والمناجاة، تلك المناجاةِ التي ستقودهم حتماً إلى الكشف وَمِنْ ثم الاتحاد.

ولم أتوقّف.... (ما زال الحديث على لسان البطلة)

وعند طَلْحَةٍ في غابة للطّلْح، وهي طلحة عظيمة ومهيمنة، عقدتُ بشريطٍ من خماري «عقْدةَ المطلوب». ويبدو أن الكون من حولي قد انتبه إلى دبيب طقوسي فشاركني بإرسال قارورتيْن زنجيَّتيْن لوضع العطور، فربطتُهما معاً فكانتا شرعيّتين تماماً كالذكر والأنثى.

وبالتدريج ابتدأ يومي بالتحوّل إلى طقس متّصل.. تكاد لا تفوتني شاردة دون أن أحاول أن أُفسدَ بها ترياقَ الجنون الذي نهب عقلَ فتايَ. وابتدأتِ البشاراتُ:

كانت تظهر للوهلة الأولى في شكل وَمضاتٍ خاطفة على جدار المخيّلة، ومن ثم الأحلام، ورؤيا تهتف بين حين وآخر. وأصبحتْ عندها روحُ المساء تحمل أصوات أجنحةٍ كأنها ترفّ من مناطق نائية.

وكان «رفائيل» حصانُ المطر يصهل بولاء.. بعنفوان..

وتهطل السحابة تلو السحابة فتلون «الريَاضَ» بربيع لم تَخْبرهُ من قبلُ، فتجري الأودية متنهدة عَطَشَ الدهور.

وكانت عشتارُ أيضاً، تلك الخلاسية المتوردّة ابنة الضوء والعتمة. وقيل لي إنّ النجوم تومض في ساعة الإجابة، لكنّها ذلك الفجر لم تكن تومض بل كانت ترقص منتشيةً بتوقّع بشارة.

ورجعتُ إلى بلّور النافذة انتظرُ فوق شوْك اللحظات. وكما ينشقُّ دربُ الحياة عن الجنين، انشقّت البوابةُ عن فَتَايَ، وعاد.. بعد أن أزالت آخرَ قطرةٍ من ترياق الجنون من دمه نجمةٌ.. نجمةٌ صغيرة مرحةٌ وشقيّة.

لقد كانت تلك الطقوسُ هي الضّفيرَة التي جُدِلتْ حولنا فأعادتِ التئامَ دائرتنا.

وبالرغم من أن الشهر كان السابع، وفي هذا الشهر تقف الثعابينُ على ذيولها من شدّة الحرّ، فإن «رفائيل» أصرّ على أن يشارك برقصة مَطَريّة سريعةٍ وخاطفة. وفجأةً:

أُزيلت الحواجزُ بين الحلم والواقع، بين برزخ البحر المالح والينبوع. انفلت كلُّ شيء وانطلق.. تماماً كما سينطلق «جوج ياماجوج» من خلف سور الصين العظيم.

ولم يبق سوى أن افتح سلّتي وأعدّ الهدايا المتواترة بين شهقاتِ ذهولي وامتناني.

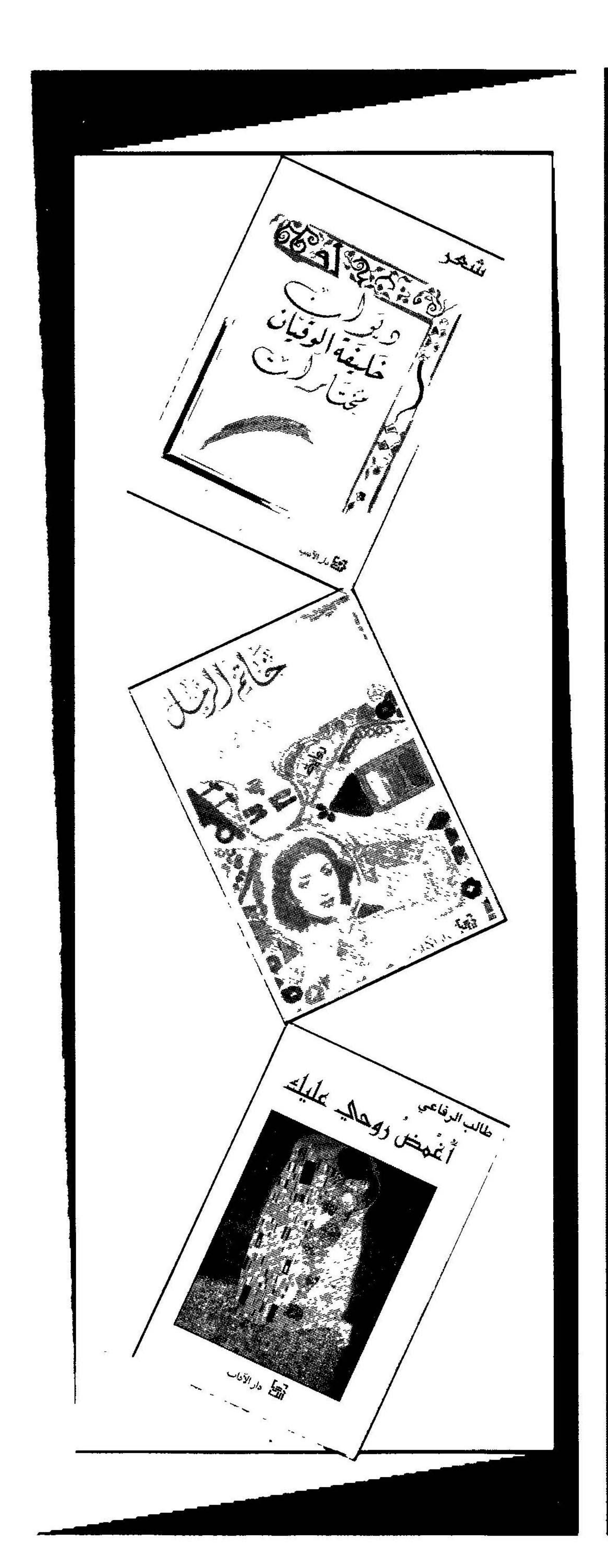
تمّت

لا بأس ، النهاية مغرقة في السعادة لكن هذا هو دأب الحكايات الشعبية التي تلتمس لها مخرجاً يوازي التيارات الكونيةَ المظلمةَ المهدِّدَةَ بالموتِ والشحوب.

وهي الشيفرة الغامضة عينها، التي تجعل البشرَ في أوقات الحرب يتعاطَوْن الحبَّ بشبق، وكأنهم يواجهون طائرَ الموت المهيمن بالمزيد من فعل الحب / الحياة / التناسل. عندها ترتفع نسبة المواليد بصورة واضحة.

وأمّا عملية الكتابة، أي التخلّق والاحتشاد والتشكّل، فهي بحاجة إلى زمن تراكمي يحولّها من مادتها الخام على الشّفاه والألسن لينقلها على الألواح المرصودة للذاكرة الشعبية.

لم ترضخ الفتاةُ لمأزق الظلام، بل خاتلتْ أحزمته المضروبةَ حول مصيرها. واستطاعت من خلال كيْد الأنثى العشتاري أن تعاقر مصيرَها، بكل التصميم والتحدّي والتمرّد... وهو التصميم الذي من شأنه أن يقودها بالتأكيد إلى سدرة المنتهى!



حالات

سعد الحميدين

● **تكوين:**

في الصَّحو..
أحلمُ بالحلم وقْتَ أريدْ
في النَّوم..
أحلم بالحلم وقت يُريدْ
وبيْن الأُرِيْدَيْنِ..
تَشتَّتُ في أرجلِ العابرين
وأصْبَحْتُ زَهَرَةَ دوّار شمسْ
○○
انطوي / تَنْبَسِطُ قامتي
ينحني الظِّلُ عندما أستقيم
وعند الجلوس يَقِفْ
وعيني تَروُغُ إذا حَدَّقَتْ في الوجوه
كبندول ساعة..
بِعَدِّ الثواني،
فابْصَرَ في لحظة صورتين وأكثر.

فلا أتذكّر أياً من الماثلاتِ أمامي..
تكون هي الصُّورة المشتهاة
فيرجع الحلم للشطرتين
أريد أنا
ويريد كذلك
هو..
○○
كحبَّات نَرْدٍ بكف عجوزِ
وغيمات تَبغٍ بفيه مُراهقْ
وخصلة شعر بغرّة أنثى
وجيش سُعالٍ بصدر كليم
ونظرة بُوْمهْ
ببرجٍ خرابْ
بلمسة لامٍ بدون عنايه
تَجسَّد مَا حَوْلَ عينيَّ..
إلى صورةٍ باررزهْ
با
ر
ز
ة
بدون إطارْ

● **ارتداد:**

بيني وبين اللاَّتَمنِّي فيك..
أنهار طويله.
ويفرّخُ الإقفار في..
كل المفازات السحيقه.
وتُـدَقُ أوتادٌ بأعناق التَّوجُدْ.
فيخور مرتمياً على الضلع الشمال.
فأنثني متوكّئاً..
ليغوص رأسُ عَصَايَ في نحر الطريق
فترسم خطوتي..
عند التتابع كلَّ شَكْلٍ
كان يَنْضُج في مخيِّلَتي، على نار السنين
وأفيق عند أوّل منحنى..
خان الطَّريقُ خطاي فيه
لَكنْ سأمعن في المسير..
حتى يَتيه الدربُ..
ويَجيء معتذراً إليها
لتبدأ رحلة اليوم الطويل
أجَلْ.
رحلة اليوم..
ا
ل
ط
و
ي
ل

الرياض

ترتيلات نجدية في تضاعيف الخليج

عبد الله بن عبد الرحمن الزيد

أغنية الخروج:

قِفَا ودّعا نجداً.. فبي مثلُ ما بِهِ
وفيه الذي يشقي وفيه الذي أَهْوَى..
وفيه الذي إن ضاقت الذاتُ عن دَمِي
تَذَلَّلَ حتى صار أَنْدى مَن النجوى
وفيه الذي إن ضجّت النار في فمي
تجبّر حتى صار أقسى من الشكوى
وفيه الذي إنْ غاب عن خاطر المدى
فلا الأرض.. كل الأرض تهدي لي
السلوى
هلامية الأسباب لا تعرف الهدى
ولا منطق التفسير يفضي إلى فحوى
أنا.. مَنْ أنا؟ وجدٌ يزورُ انفعَالَهُ
ويرجع من بعد التجلّي إلى المأوى..
فحيناً أردّ الوعي عن حافة الأسى
وحيناً يناديني السّديم الذي أَقْوَى
ألا ما الذي تمتارُهُ الأرضُ للفِدا
إذا كان همّ الأرض بعضاً من البلوى
وكان انثيال الحب بعد اشتعاله
يُشَيِّعُ قِدّيسَ التراب إلى المثوى
حريٌّ بذات الأَيْنِ تزجي مواجعي
وأَخْلِقْ بذات الحُلْم تنأى عن الرجوى
أبيتُ بلا معنىً يُظِلُّ مَبَاهجي
وأصحو على لفظٍ يُسَطِّحُ ما يُرْوى..

تفصيلات الدُّخول:

زماني..
يصادر وجه انتمائي
فأصغي إلى نبرةٍ في مكاني
فأُلفيه يسطو على أغنياتي..
إذاً..
سوف أسطو على قَسَماتي..
وأرحَلُ..
كي أستطيع الكلامَ..
وأنجو بلوني وصَمْتي.
وقد أحتفي مثلما أبتغيه ببدني
وناري..
وشكوى رفاتي
أليس الذي أبتغيه
دليل حياتي..؟
بلى..
والذي أخرج الصمت من باب
صمتي..

وأنطق بَوْحي
بما لم يكن قبل روحي..
أَشَرْتُ
نطقتُ..
خرجتُ
فلاح الخليجُ
كما يستبدّ الفَنَارُ بفأل الغريق..
وكنتُ الغريق الذي لم تجبْهُ
السواري..
ولا صحبةُ اليَمّ
ألقتْ إليه بعهد وثيقْ
تلبّستُ لوني
وشكلي..
وعاشرتُ أصلي
وفصلي..
وثَبّتُّ فوق احتفالي بعقلي عقالي
عقالي..
من الليل يزهو بلونٍ
ومن حيرتي يستبدّ بشكلٍ
يزهو يستبدّ بشكلٍ
يقاسمني ما ببالي..
ألا
لستُ أدري..

لماذا تلبّسَني همُّ هذا العقال الطليقْ؟!
أنا الآن..
أُصْغيه حِسّاً عجيباً..
بلى..
أَتَلَمّسُ أحوالَهُ
أَتَعهّدُه
مثل وجه الرفيقْ..
عقالي..
له لهجة غبتُ عنها
وجاءتنيَ الآن
توقظ فيّ التصدّي
لما يستبدّ بوجه الخليج
وما يستكنّ بذاتِ الشروق
غريبٌ..
غريب
غريب
أُطلّ بوجهي
فينكسر البِشرُ فوق جبيني..
فوجهي غريبْ..
أُمُدُّ يداً كوّنتها السَّجَايا..
فيرتدّ بالنبل طعمُ النقاءِ
فلا الكفُّ كفّي..
ولا نبضاتُ السلام

على ضمةٍ للسلام تجيبْ..
أُغنّي..
وأُلقي بروحِ الكلام
ووجدِ السّؤال
وكيفِ الشعور
فلا يستطيع لساني
فليس له أن يقول الجميل
ولا أن يبوح لوجه الحبيبْ..
....
إذا احتدّ صمتُ الكئيبِ
بهذا الجدار
وهذا الجدار
وذاك الجدار
وذاك الجدار
سينكسر البابُ من زفرة في الحَنَايا
سأنتعل الضّيق
أخطو بحزني..
يقولون: في هدأةٍ في الشوارع يكبر
حزنُ الغريب..
وفي لحظة في مقاهي الدروبِ
يبدّل همُّ الصدورِ غلالتَه..
ثم يشدو بلحن عَجيبْ..
يقولون:

إنّ التقاء الغريبِ

بوجه الغريبِ

ووجد الغريبِ

وحزن الغريبِ

عجيبٌ.. عجيبٌ.. عجيبٌ..

أقول أنا:

يغيبُ..

يغيبُ..

يغيب جميعُ الذي سجلّوهُ..

ويجفو شوارع هذا الخليج..

فما ثَمَّ إلا جنونٌ

وضيقْ..

وما ثَمَّ..

إلا انفعالٌ مريرٌ

مذيبٌ..

وما ثمّ إلاّ نذيرٌ

من الحسرات

يُطاول طُهر شتاء الخليج

ويمتار روحَ رحيق الخليج

فيذوي الربيعُ..

بوجه الخليج..

ويوقظ أسطورةً..

حدّثتنا:

عن الموت بين مَنَافي النُّضُوبْ

فهمتُ حديث عقالي..

فهمتُ خطاب اليدين..

فهمتُ انتفاضة وجهي..

فهمت مرارة صمتٍ

يجفُّ على خطرات لساني..

عرفتُ:

لماذا إذا ضمّني شارعٌ في الخليج..

تَلَبّسني موجعٌ من جنوني..

وأسلمني الصمتُ للصوت

عفتُ صفاتي..

رثيتُ..

لمعنى حياتي..!

....

أغنية الرجوع:

لفجريَ إجهاشٌ بإنشاد مُهْجتي

يَجيشُ كطيب الوعد في ليلة المسرى..

ولِلّيل توقيعٌ.. تَوَلاّهُ صَيِّبٌ

من العمر أولاني إلى أُنْسه عُمْرا

لأياميَ الأُولى تَفِرُّ مواسمي

ولي في نشيج الروح أنشودةٌ سكرى

إلى دارةٍ في «الوشم» تهفو مواردي

وأنثالُ مثلَ الوجْهِ في نشوة البشرى

أجيءُ كما يأتي الربيعُ لفَصْلِهِ..

وألثُم قبل الوجد نُوَّارة الذكرى

وفي رَيّق الأحباب تندى مواجدي

ويعتادني بَوْحي ولا أعرف السِّرّا

عزيزٌ على الإفصاح تفسير نشوتي

كما عَزّ في التكوين أنْ يكشفَ

السِتْرا

يقولون: «لا تبعد».. وهم يسمعونني

أَلْوّنُ إنشادي من الساحة الأخرى..

كريمٌ على ذاتي حنينُ أحبّتي..

سؤالٌ يعيد النثرَ من هاتفي شعرا

ويحتدّ مثلَ العشقِ قبل انتحارهِ

وينثر ما أبقيه من حاجتي نَثْرا

فتأتي إلى وُسْعِي خُيُولُ استخارتي

واصحبُ منها ذلكِ الخيِّرَ الأدْرَى

واطوي فصولاً من تواشيح رغبتي

وأنسى غداة الشأن من شأنها أمرا

ألاَ ما الذي أبديه بعد تَوَهّجِي

سوى زفرة حلّتْ بها لحظةٌ حَيْرَى

فلا أنا إعجازٌ بمَيْسُور أحرفي

وليس الذي أُبْديه في أحرفي سِحْرا

وما أَنَا إلاّ ضَمّةٌ حول مولدي

إذا فُتحت كان البكاءُ بها أحرى..

اللواقح

محمد زايد الألمعي

سوف أقتنص البرق من شفتيكِ، وأولم للحبّ مأدبةً
من نزيف العصافير حين تقاتل ضدّ البشاعة
سوف أجلو عن القلب أمسي،
وأقرأ ذنبي عليك – ألا تغفرين الذنوب الصغيرة؟؟
قولي: غفرت لعينيكَ فامض إلى جنّتي وعذابي
قولي: غفرتُ؛
لأمضي إلى مقتلي فيك أيتها اللذّة القاتله.
قبّلي حجر القلب ثم اقذفيه بهذا المساء
وجهُك المنتهى
ويداك النداءْ
وانظري
أيّ روح سأرشقها في عراء الأفق؟!

***

شهقةٌ تتمدّد في لحظةٍ
تتقطّر في شكل أنثى،
تطير على وتر الشمس
متبوعة بعصافير من لهبٍ في نثيث مداها
أمدّ سمائي لها
وكأن ملائكة تتنزّل منها
وأن بلاداً تحجّ إليها
سأكتبها – كي أراها –

***

أراها؛
وفي لحظةٍ لا أراها

يلعثمني الدمع حتى ألاقي فتات الحروف
وأرفو قوارير روحي،
وأقدح زند انطفائي بأكناف جنتها
ثم أنزف..
أنزف
أركض وحدي
ويركض في جسدي الهذيان اللذيذ..
ولو أنني أتصدّع بالريّ
والظمأ المستبدّ
وأشهق منكسراً بالكتابة
ولو غربتي شوق بحارة رحلوا ألف عام
إلى حلم غامض،
عبروا كلّ مأثمةٍ
ثم آبوا إلى أمّهم
لابسين ثياب الخطيئة والتيه والهذيان

....

ولكنها دمعتان تبرعمتا؛
يبس البحر
وانطفأ الليل
وانكسر الشعراء
أدخلتني دموعَكِ
هذا النشيد/ البكاءْ
كان جرحي وحيداً ينقط تاريخهُ
في مفاوز رؤياكِ

يقبض روح الرياح ويطلقها
ثم ينفث في عشب عينيك آياته
يأمر الموج والرمل والريح أن يقرأوك
أدخلتني دموعُك بابَ العبيد
وأصبح لي ربّةٌ خرجت من صريم الزمان
وبايعها الطير
والفتيةُ الأشقياء
كانت مشاكسة الوجه
عذراء، نابضة بالخصوبة والحزن
كان ختام شرايينها العشق والرهبوت
لي كلامان حين أراها
ولي حلمان:
حلمٌ يابسٌ في خرافاته
يتلمّس ما خلفته المآسي عليه،
وآخر ينبض بالحبّ والرفض والكلمات.
ولي وطنان:
واحدٌ يتلمّس أعذاره
عن تراب توجّس فيه،
وآخر ينفر من لحمه
رافضاً أهله وبنيه.
فأيّهما يا دمي سوف تختار؟؟
إنهما / هي
لكنما أنتَ / أنتْ
إن عشقت احترقتْ
أو هربت فها أنت
حين هربت اقتربت
أو صمتّ
فإنك لا تقرأ العشق
– مثل العبادة – إلاّ إذا ما صمتّ!
فأي سماء ستطفئ عنفك؟
أيّ دم سوف ينخبه التابعون عليك؟
وأيّ يد لا تغوص إلى القلب كالصاعقه؟

أيّهما يا دمي؟
سوف يرعدني بالوميض،
ويذبحني كي أرى
نبض أمنيتي الدافقة؟
تلك رؤياك في ومض جلوتها
بارقٌ صعق الليل
فانفطر الخلق
وارتعدت حدقات المرايا
ومرّ على غابة العشق وحش الغوايةِ
سيّج ناشئة الليل بالهذيان البهيج
وأمرع حتى استدار على سدّة القلبْ؛
أيقن أن غوايته تتلعثم
في لحظة الرفض
لاذ إلى دمه المستبدّ بشهوته
مرّ وامتد معراجه في شهيق البروج
وألقى التحايا على خلق جنّته
على المارقين على عشقه
وكان يدير الرياح
يسيّرها
ويلاقح بين الخصوبة والحزن
يرهز أصلاب روحي
وينضج فيّ مواجع لم تتّسق بعد
أزرني
فغدوت أباً للفضائل
والشهوات العظيمة
قلتُ الذي قلتِ
وانحدَرَتْ فيّ أيامك الشبقات
وحين اندفقتُ إلى دفئك العذب
واصطفّت الكائنات
قلتُ الذي قلتِ
فانفلق البحر
وانبلج الليل،

في انتظار ما لا يجيء..

مدخل لقراءة أعمال الشَّابّي النثرية

سعيد مصلح السريحي

بين الأربعاء الأوّل من يناير والخميس السادس من فبراير، كتب أبو القاسم الشّابِّي مذكراته. وبين هذيْن اليومين عَبَرَتْ هذه المذكّراتُ ثلاثَ مراحل كانت في أولاها أدباً خالصاً، وفي الثانية حديثاً عن الأدب، وفي الثالثة انتهتْ لأن تكون خروجاً عن الأدب[1] كما يراه صاحبها؛ وببولوجها هذه المرحلة أعلنت نهايَتها وصَمْتَ الكاتب.

والفرق بين أوّل المذكّرات وآخرها جليٌّ، لا من حيث الموضوعُ الذي تتناوله هذه المذكراتُ فحسب بل من حيث اللغةُ والبناءُ كذلك. ولعلّنا لا نحتاج إلى كبير عناء لكي نلمح في المذكّرة الأولى من حيث عالمها ولغتها وبناؤها امتداداً لبناء القصيدة عند الشابّي. فإذا ما ضَمَمْنَا ذلك إلى ما نطمئن إليه – من أن هذه المذكرة الأولى جاءت ممثِّلَةً للنموذج الذي أراد الشابي أن يختطّهُ لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتاً يتوافق مع اليوم الأوّل في الشهر الأوّل من العام الأوّل لعقد جديد هو عقد الثلاثينات، الأمر الذي يعني أن هذه البداية جاءت نتيجةً لمخاض سبقها وتصوُّرٍ لها في هيئة مشروع، وذلك من شأنه أن ينزع عنها طابعَ الصدفة والعفوية وآلية الكتابة –... إذا ما ضممنا ذلك كلّه إلى بناء المذكّرة ولغتها وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين، وهو أن الشابيّ أراد لمذكراته أن تكون كتابةً إبداعيةً تجيء امتداداً لتجربته الشعرية، لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبثّ فيها من صورٍ كان يراها «سخيفةً وعادية»[2].

المياومة التي أراد الشابيّ أن يتّخذها محرّضاً له على الكتابة لم تكن، كما تكشف عنها المذكّرةُ الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءةً له بقدر ما كانت قراءةً للذات المنكفئة على نفسها المعزولةِ عن العالم وَسطَ العالم. لم تكن المياومةُ خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت محاولة لفتح نافذة أخرى على الشعر.

> **مذكّرات أبي القاسم الشابي بديل لصمتِ الشعر وتمنُّعِه، وهي مشغولة بهموم هذا الشعر ومتّخذة شكلَ بنائه!**

كانت مشكلة الشعر عند الشابيّ أنه لا يساعفه بالقدوم متى أراده؛ فهو يجيئه، كما يقول، في حالة «النوبة» يهيِّئ لها نفسَه فتجيء أو لا تجيء.. يقول: «اعتزمتُ الذهابَ إلى حديقة البلغدير بصحبةِ رفيقٍ لي، فبريتُ القلمَ وأعددتُ القرطاسَ وتأبّطتُ كتاباً لما عسى أن تحدّثني به النفسُ من أفكار أو يفيض به القلبُ من عواطف، لأنّني لا أعلم متى تطغَى عليّ الخواطرُ وتزدحم عليّ الذكرُ وتنهال عليّ الأفكارُ انهيالاً[3]». فقد كان أبو القاسم الشابيّ يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في إحدى رسائله: «أما الشعر فقد لبثتُ نحواً من عشرين يوماً لا يخفق في نفسي شدْوه أو غناؤه... إنّي منذ عامٍ أصبحت ألبثُ الشهرَ والشهريْن لا يتحرّك في نفسي صوتٌ ولا

(١) في الصفحة الأخيرة من المذكّرات يسأل زين العابدين الشابيّ عما إذا كان يكتب أدباً فيكون الجواب: «لا أكتب أدباً الآن، ولكنّني أكتب مذكرات». **مذكرات الشابيّ**: ص ٨٧– ط الرابعة – الدار التونسية – أو ت، ١٩٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٥.

صدى[٤]».

ولذلك جاءت المذكّرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنّعه، ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركةً في الآفاق التي يتحرك فيها شعره سواء بسواء؛ كأنّما التزامُ المياومة خروجٌ عن الوقوع تحت سلطاتِ غمرات الشعر ونوباته وذهابٌ إلى الشعر بدلَ إعداد الأوراق وبري الأقلام وانتظارِ ما لا يجيء.

ولعلّنا نلحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين، إذ إنّ آخر قصيدة كتبها قبل بدئهِ المذكراتِ كانت بتاريخ ٢٩ اكتوبر ١٩٢٩[٥]. والشهرانِ فترة دالّة بالنسبة للشابيّ إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الآنفة الذكر. ويمكننا أن نتحقّق من هذه الشكوى إذا ما لاحظنا أنّ الشابيّ الذي كتب سنة ١٩٢٧ اثنتيْ عشرةَ قصيدةً، وكتب سنة ١٩٢٨ أربعَ عشرةَ قصيدةً، لم يكتب سنة ١٩٢٩ سوى ستِّ قصائد[٦]. ولذلك دلالته عند شاعر اتّخذ الشعر لديه صورةَ تفجّر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت تزحف.

وبإمكاننا، إضافةً إلى كل ما سبق، أن نلحظ أنّ كتابة المذكّرات جاءتْ أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترَة «البيات الشتوي» التي مرّ بها الشابيّ ما بين اكتوبر ١٩٢٩ وبناير ١٩٣٠، كما مرَّ بها من قبلُ حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين أكتوبر وبناير من العام الذي سبق.

إن تجربة صمت أكتوبر ١٩٢٨ - يناير ١٩٢٩، والشكوى من الشعر الذي لا يساعف الشاعرَ كما يهوى، قد فتّقتا تجربةَ المذكّرات لتكون بديلاً عن الشعر، أو هامشاً يُكتب على دفتره. ولذلك جاءت هذه المذكّرات مشغولة بهمومه ومداراته نفسها، متلبّسةً بلغته، متّخذةً شكلَ بنائه[٧].

(٤) رسائل الشابيّ: الرسالة ١٥؛ عن كتاب: **دراسات في الشعريّة: الشابيّ نموذجاً**، بقلم مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة - قرطاج ١٩٨٨.

(٥) هي قصيدة: «إلى الله»، ديوان **أغاني الحياة** للشابيّ: ١٤٤ الدار التونسية ١٩٦٦.

(٦) نعني هنا ما نُشر في ديوانه **أغاني الحياة**...

(٧) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي: «..صحيح أن **المذكرات** تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصوّر تسنده وتؤكّده، غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبيّن انها نصوص نثرية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل...» **دراسات في الشعرية**: ٦٨، ٦٩.

المذكّرة الأولى

تؤسّس المذكّرة الأولى عالَمَها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم، ولذلك تتّخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه، فيتواتر هذا الضميرُ ليشكّل فاعلاً دلالياً للنصّ يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذاتُ وسط العالم حيناً («في سكون الليل، ها أنا جالسٌ وحدي») والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر («ها أنا أنتظر»):

- في سكون الليل ها أنا جالسٌ وحدي..
- أنا جالسٌ وحدي في سكون الليل...
- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي..
- ها أنا أنظر فأرى...
- ها أنا أنظر..
- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً ممّا رأيت..
- ... أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام.

وعزلة الضمير المنفصل «أنا» عن فعله وصِفَتِهِ تجسيدٌ للوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النصّ. والهاءُ التي يرى النُّحاةُ أنّها للتنبيه يمكننا أن نرى فيها آهةَ جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاه.

وإذا كانت الجملةُ الأولى هي فاتحة النصّ، والجملةُ الأخيرة هي آخر جملة فيه، فإنّ لنا أن نذهب إلى أننا أمام نصّ اتّخذ هيئة البناء الدائري الذي نجده في بعض النصوص التي كتبها في الفترة التي سبقتْ كتابةَ مذكّراته أو لَحِقَتْ بها؛ ففي نصّ «أكثرتَ يا قلبي فماذا تروم»[٨] يقول:

- يا قلبي الدامي إلامَ الوجوم (فاتحة النصّ)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي الدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)

وفي نص «يا موت»[٩]:

- يا موتُ قد مزّقتَ صدري

وقصَمت بالأرزاءِ ظهري (فاتحةُ القصيدة، والمقطعِ الثاني، والمقطع الأخير)

وفي «صفحة من كتاب الدموع»[١٠]:

- غنّاه الأمسُ وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأوّل، والأخير)

(٨) **أغاني الحياة**: ١٣٧.
(٩) المصدر نفسه: ١٤٠.
(١٠) المصدر نفسه: ١٥٨.

وبناءُ الكتابة على هذا النحو يعني دورانَها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابةً لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكاتبها، ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية: «.. أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت، لقد ذهبوا كلّهم إلى عالم الموت البعيد»(١١). الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيّعهم كذلك إلى عالم الموت، ويبقى الكاتبُ بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدّمه سكونُ الليل في البدء ويتقدّم على سكون الظلام في الخاتمة. وحينما تجيء المذكّرةُ الأولى وفق هذا البناء وتتحرك في هذه الدوائر، فإنّ ذلك يعني أنها ليست سوى **قصيدة** تخلّتْ عن أوزانها وقوافيها، أو أنها **بديلٌ لقصيدة** تعصّتْ على الامتثال.

تبدأ المذكّرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام، وكلا السكونين محراكٌ لصخب النفس التي تروح تنقّب في ماضيها عن عالمٍ صاخبٍ ممتلئٍ بالحركة والحياة تخترق به السكونَ الجاثم حولها:

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر..
- ...أحلاماً تغرّد كطيور الغابات
- ... مضحاكة كقبرة الحقول
- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة
- ... ضفاف الأنهار الهادرة..
- ...يحادثني بصوته الهادئ الرزين.

وحينما يلحّ على أنّ المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهومٌ ضمناً، فإنّ ذلك يؤكّد دلالة استحضار الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

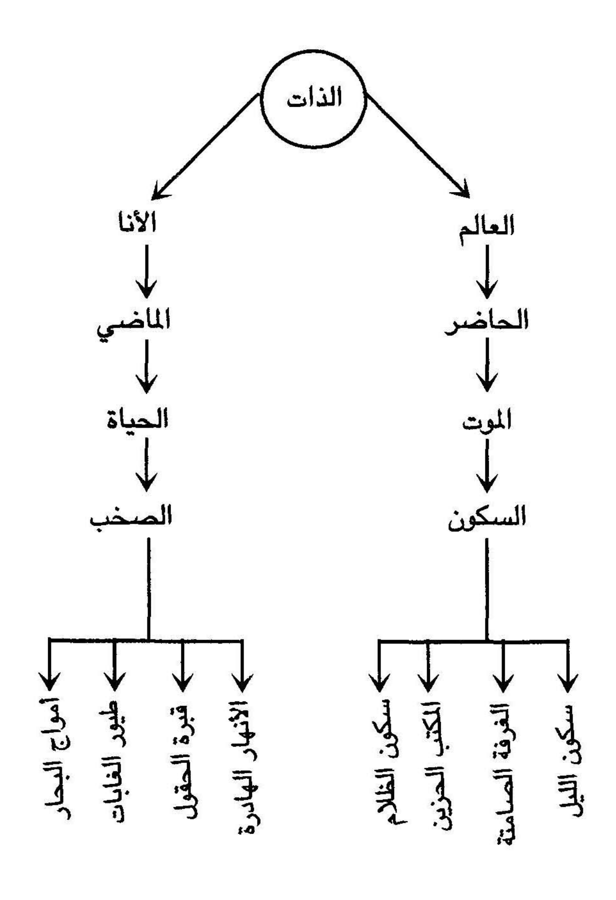
إنّ ثنائية الماضي/ الحاضر التي يدور عليها النصُّ تتجسّد باعتبارها ثنائيةَ ماضي الذات / حاضر العالم، في الوقت الذي تأخذ فيه شكلَ ثنائية الصخب / السكون، وعلى نحو أدقّ صخب الذات / سكون العالم. والسكون سكونُ موتٍ، والصخبُ صخب حياةٍ.. وهذا ما يجعلنا أمام ثنائيات متوازية:

الذات	العالم
الصخب	السكون
الماضي	الحاضر
الحياة	الموت

والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة؛ فَهُمَا يأخذان شكلاً خاصّاً يكون الموتُ سمةً لحياة العالم حول الذات، وتكون الحياةُ قادمةً من ذكريات الذات عن الذين طواهم الموت. الموتُ هنا ينبع من الحياةِ، والحياةُ تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ القولُ إنّ الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتّسم بموت ساكن، كما أنّها هي الذات التي تنبش قبورَ الماضي حتى تتفتّح عن حياة صاخبة، وهي الذات التي تقلّب الزمانَ فتستحضر الماضي حتى يضجّ بالحياة وتغيّب الحاضر حتى يطويه الموت.

إنّ ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات، تؤول جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها. ولكي نكون أكثر دقّة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهومَ النفسيَّ، فتكون هي الذاتَ الكاتبةَ ويكون همّها الحقيقي العثور على مادّتها للكتابة التي تقلّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.



(١١) مذكّرات الشابيّ: ١١

وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفتح النصُّ وينغلق كاشفاً عن أبعادٍ تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام. فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤيةِ وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحرُّكِ الأشباحِ والأرواح، ويمنح فرصةً مؤاتيةً لاستحضار الماضي بحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلاً للبصر. وأما الظلام فهو حالة عدميّة تنمحي فيها الرؤيةُ والرؤيا معاً وتنطمس بها البصيرةُ والبصرُ كلاهما. ولذلك كان سكونُ الليل فاتحةً للنصّ، وسكونُ الظلام خاتمةً له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللّغة، ومن حيث علاقات التقديم والتأخير في أوّل جملة النصّ وآخر جملة فيه:

- فاتحة النص: في سكون الليل ـــــ ها أنا جالس
- خاتمة النص: أنا في وحدتي وانفرادي ـــــ في سكون الظلام

لماذا أحجم الشابي عن مواصلة مذكراته؟ ألأنّها قتلٌ للأدب؟

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء؛ كأنّما الليل حياةٌ للنفس / الكتابة، والظلامُ موتٌ للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاءُ النصّ متفاوتاً بين الحاضر والماضي: فهو في الحاضر منغلق على نفسه لا نكاد نرى فيه غيرَ الغرفة الصامتة والمكتب الحزين يلفُّهما سكونُ الليل وسكونُ الظلام، بينما ينفتح في الماضي على العالم مِنْ حوله، فتتراءى فيه غيومُ الربيع وأنسامُ الصباح وأمواجُ البحار وأورادُ الجبل، وتنمو فيه الأعشابُ، وتتفتّح الورودُ، ويبدو فيه الأصدقاءُ يتراكضون حالمين، والحبيبةُ وهي ترنو بعينيها الحالمتين، والأبُ وهو يتحدّث بصوته الهادئ الرزين.

والنصّ بذلك كلّه يبدو فقيراً في حاضره غنيّاً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غنيٌّ بماضيه على مستوى مفرداته وتركيبه وصوره وأخيلته. فالنصّ تنغلق عنه اللّغةُ في الحاضر ويمنحه الماضي لغةً ثريّةً متفتّحة؛ والحاضر سكونٌ على مستوى الكتابة، بينما الماضي هو الصّخبُ وهو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابةُ فعلاً متعلّقاً بالماضي، حدثاً قادماً من الماضي. فالمذكرات تؤسّس نفسها في المذكّرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي، وبذلك فإنّها تنقض نفسها باعتبارها يوميّات. وحين تتأسّس المذكرات منذ بدايتها باعتبارها ذكريات، فإنّها تؤسّس لحياتها وموتها معاً.

المذكّرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر، إمساكاً بِهِ قبل أن يزول، كتابتَه قبل أن يصبح ماضياً. الذكريات احتفاء بالماضي، وإغضاءٌ عن اليومي والبسيط والمعيش؛ هي الماضي مستحضراً. وأما المذكّرات فهي اعتداد باليومي والبسيط والمعيش؛ هي الحاضر مكتوباً!

مأزق المذكرات

حينما أراد الشابيّ أن يكتب مذكّراته كتب ذكرياته. ولذا ولدت هذه المذكّرات وهي تحمل في داخلها مأزقها: مأزقَ الاعتداد الظاهر بالحاضر، في الوقت الذي يتمّ فيه تجاوزُه إلى الماضي على مستوى الرؤيا والكتابة. لم يكن اليومُ الأوّلُ من الشهر الأوّل من العام الأوّل من عقد جديد أكثرَ من مناسبة للتذكّر؛ لم يكن هذا "التاريخُ الموغلُ في الدقّة والتحقيق أكثرَ من نافذة على زمنٍ غيرِ قابلٍ للدقة والتحقيق؛ لم يكن هذا المعلوم غيرَ نافذةٍ إلى المجهول في حقيقة الأمر، والتاريخ الذي يتصدّر صفحةَ المذكّرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذيّل القصائدَ الشعرية: إنّه موعد الكتابة، موعد وقت الكتابة بوعدها فيه فجاءت أو قرّرنا أن تذهب إليها فيه.

هذا المأزق هو الذي جعل مذكّرات الأيّام التي تلت تبدأ مفعمةً بالشكوى المريرة من أنْ ليس هنالك ما يستحق «الذكر والتعليق»، وأنّ الحياة مليئة بالسخف:

- هي صورة سخيفة من رسوم الحياة، وهل في الحياة غير السخف[١٢] [٢ يناير].
- أستعرضُ حوادثَ هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحقّ الذكر والتعليق، فلا أجد شيئاً يلفت النظر، وإنّما هي حوادث سخيفة عاديّة لا تقف عندها النفس، ولا تثير الوجدان[١٣] [٣ يناير].
- ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعلّ خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام

(١٢) المصدر نفسه: ١٢.
(١٣) المصدر نفسه: ١٦.

مشاهَد هذا الوجود السخيف وآلام القلب المرّة الموجعة[١٤] [١٢ يناير].

ولعلّ من علامات هذا المأزق توقّفَ الكاتب عن الانتظام في كتابة يوميّاته. فبعد أن استمرّ تسعةَ أيّام متوالية، توقّف عن الكتابة ليومين، ليكتبها حيناً ويهملها حيناً آخر، ثم لينقطع عنها عندما بلغ اليومَ السادسَ من شهر فبراير.

ومما يؤيّد الإحساسَ بهذا المأزق تلك النهايةُ المبتورةُ التي وصلتنا بها مذكّرةُ اليوم الأخير، وكأنّ صاحبها لم يحفل باستكمالها فصدف عنها صدوفاً كاملاً. وهذه المذكّرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية: أُولاهُما وَصْفُ صاحبها لها بأنها ليست أدباً، والثانية أنه لا يجد وقتاً لكتابتها أو «فكراً لاستحضار صورها»:

– صور كثيرة متباينة في هذا اليوم وليلته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها... وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب، فحيّاه أخي واقتحمَ البيت. ولما رآني أكتبُ وَقَفَ في الباب يتأمّلني، ولكنّني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحيّة أخي إليه. ولم أشعر إلاّ وصوت يقول: «لا أراك إلاّ تكتب أدباً. أليس كذلك؟». فالتفتّ، فإذا به الأخ زين العابدين. فقلت له: لا أكتب أدباً الآن، ولكنّي أكتب مذكّرات. فقال: «وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها؟» فقلت: أجده يوماً ولا أجده آخر. ثم جلسنا وتحدّثنا أحاديث شتّى وكان من بين ما حدّثني به أن المتحدّث، ويعني به نفسه، قد شرع في قصّتين رائعتين: إحداهما تتوقف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسقين الماء في البساتين. والأخرى تتعلّق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطامع والشهوات. وخلاصتها[١٥]..

هكذا تنتهي المذكّرات نهايةً مبتورة. فهل بإمكاننا أن نزعم أنّ الشّابي قد أحجم عن تلخيص القصّة التي أشار إليها لأنه أدرك أنّ تلخيصها قَتْلٌ لها، وأنّه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكّرات لأنه أحسّ أنّ كتابتها قتلٌ للأدب، وأنّ الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأبّيه قد انتهت إلى غير ما أرادها له؟

إنّ الشابيّ الذي كان يحتال على حوادث اليوم والليلة لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق، وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يوميّة تتعلّق بالبحث عن بابور لتسخين السحور، وما يمكن أن يتعلّق بهذه الأحداث من خلافات تبلغ حدّ الشتائم:

– «.. إنّك نسيته خارجاً يا مجنون... لا تقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذّاب... اندفعت عليه ضرباً وشتماً..[١٦]». وذلك كلّه أَدْخَلُ في باب «الحوادث السخيفة العادية التي لا تقف عندها النفسُ ولا تثير الوجدانَ، ولا تستحق الذكرَ والتعليق»، كما كان يقول الشابيّ في اليوم الثالث من مذكّراته. ولذلك كلّه توقّف الشابيّ عن كتابة هذه المذكّرات بعد أن أفضى به مأزقها إلى ما أفضى به إليه.

موقف النفي

لم يكن الشابيّ إذاً محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليلته، لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها. فقد شرع في كتابتها لتكون نصّاً إبداعيّاً يُكتَبُ على هامش تجربته الشعرية فيجيء مصدِّقاً لما بين يديه من هذه التجربة، يعلن من خلالها موقفَه من الحياة، وهو موقف يستهدف نفيَ هذه الحياة. ولذلك كان الإلحاح على ما ينبثُ في جوانبها من سلبيّات وتقلّبات، تبدأ بالعَصْف بالناس وتنتهي بالعصف بالنّفس لامسةً كلَّ شيء في طريقها، حتى لا تنجو منها أحوالُ الطقس. ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعاديّة؛ فإذا ما قاربَ هذه الأحداث قاربها بشيء من التعفّف حينما تتعلّق بما يعرض له من شؤون وشجون تتّصل بمجالات تعلّمه وعمله وكتابته.

كان الشابي يتعلّق بالماضي الحالم من أجل نفي الواقع الصلد، وكان يترصّد الطبيعةَ الجميلةَ الساحرة ليذمّ المدينة التي كرهها وملّ ضجّتها الخاوية، وكان يتوقّف أمام زرقة السماء الصافية وشمسها المشرقة لينال من الغيوم السود التي تتراكض من أقاصي الأفق. كان أبو القاسم الشابيّ يقيّم الأشياء من حوله أزواجاً متقاربة لا لتتكامل وإنّما ليتحقق من خلال هذا **التقابل ما** كان يترامى إليه من نفي الشيء لنقيضه.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٤.

(١٥) المصدر نفسه: ٧٨.

(١٦) المصدر نفسه: ٧٦، ٧٧.

الشابي ناقداً

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقاربةُ أهمّ عمل نثري للشابيّ تمثّل في محاضرته التي ألقاها عام ١٩٢٩ عن «الخيال الشعري عند العرب»، تلك المحاضرة التي صدّرها بكلمة تكشف عن توتّر علاقته بموضوعه إذْ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال: «لقد أصبحنا نتطلّب حياة قويّة مشرقة ملؤها العزم والشباب؛ ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة... أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وانضاء القبور الساخرة»[١٧].

وإذا ما وُضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازعه الحياةُ والموتُ ويتوزّعه الماضي والمستقبلُ، وتحدّد العلاقة به حالة وُسمَت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرفة على حياة الغد، فإن علينا ألا ننتظر من هذا الدرس استقامةَ النهج ودقّة المنهج العلمي إذ إنه سيكون موجّهاً لخدمة غاياته التي يترامى إليها أهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوّة في الشباب ودعوته «إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيلَ الحياة الجميل المحفوف بالأوراد والزهور»[١٨].

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم، أو تنطلق من الماضي الخاص لنفي الحاضر العام، فإنّ محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» تنطلق من تصوّر للغدِ المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي. ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً، الأمر الذي أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدّمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربيّة التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه، والمُنْجَز الشعري عند الآخر الغربي الذي ما يفتأ يحيل عليه كلّما أراد المقارنة والموازنة. فقد أكّد أبو القاسم في مقدّمته على أن الإنسان شاعرٌ بطبعه، في جِبِلّتِهِ يكمن الشّعر وفي روحه يترنّم البيان، وتساءل: «أيّ إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاّب، وأي امرئ لا يستخفّه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أيّة فتنةٍ من فتنه»[١٩]؟

وإذا كان الإنسان كذلك فقد أعوزته الألفاظُ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر عاطفة وشعور وليد. ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وإنّما باعتباره حقيقة[٢٠]، وهذا ما يجعل الشعر الذي يتأسّس على الخيال منغرساً بالقوّة في قلب اللّغة. وفي سبيل ذلك راح الشابيّ يتمثّل بعدد من تراكيب العربية، مثل: «ماتت الريح»، أو «أقبل الليل»، و«ابنة الجبل»، وبعض المفردات مثل: «الريح» و«الصدى».

غير أن الشابيّ حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليهما من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير، دون أن يأخذ في اعتباره أنهما العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليهما.

إنّ الماضي عند الشابيّ في هذه المسألة يتحوّل إلى ماضٍ، وماضٍ للماضي. وإذا كان الشعر والأساطير هي الماضي الذي يحاول نفيه، فإنّ اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له، باعتبارها وسيلتَه وأداتَه في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماسَ الشباب وفتوّته.

العقلية العربية، أو الروح العربية، تبدوان لديه متمثلتيْن في ما حكم عليه من شعر للقدماء، دون أن يدخل في تكوينهما جوهر اللّغة، كما بسطه في مقدّمته التي كانت ترسم للبحث خطاً آخر أكثرَ موضوعية وحداثة. وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أنّ ثمّة اضطراباً واضحاً بين مقدّمة البحث ومتنه. وذلك هو أيضاً ما عنيناه حينما قلنا إنّ نفي الماضي عند الشابيّ لم يكن نفياً خالصاً.

ثمّة تفاوتٌ آخر بين المقدّمة والمتن يتجلّى في أن المقدّمة تَعِدُ بوقفةٍ عادلة من الخيال عند العرب، تُوازنُ بين السلبيات والإيجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة في ما «أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبيّة طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوّة وإنتاج[٢١]». ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن «كلّ ما أنتجه الذهنُ العربيُّ في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس

---

(١٧) أبو القاسم الشابيّ: **الخيال الشعري عند العرب**: ٦، وهي مجتزأة من سياق المحاضرة ص: ١٠٦ – الطبعة الرابعة – الدار التونسية ١٩٨٩.

(١٨) المصدر نفسه: ٨.

(١٩) المصدر نفسه: ٢٠.

(٢٠) المصدر نفسه: ٢١.

(٢١) المصدر نفسه: ٢٨.

له من الخيال الشعري حظٌّ ولا نصيب»[٢٢]. وانتهت كذلك إلى أنّ الأدب العربي «أدبٌ ماديّ لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق»، وأنه «كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتّصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»، وأنه «فراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحالمة، ولا تجسر على الدنوّ من سراديب الجبال وأعماق الكهوف والأودية»[٢٣].

إن اختصار الأدب العربي في كافّة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة، مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولةٌ للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي[٢٤]، وذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف، كما جاء في المذكّرات. إنّها حكم على ما هو كائنٌ بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصوَّرٌ أن يكون. ولذلك يتمّ تناولُ الموضوع مفصولاً عن كافّة ملابساته وذائقة عصره وشروط إنجازه لكي تتحقّق مصادَرَتُهُ جملةً وتفصيلاً:

– «إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار من المادّة، لا تفهم من المرأة إلاّ أنها جسد يُشتَهَى ومتعةٌ من متع العيش الدنيء»[٢٥].

– الروح العربيّة خطابيةٌ مشتعلة، لا تعرف الأناةَ في الفكر فضلاً عن الاستغراق فيه، وماديةٌ محضة لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر[٢٦].

– هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحث عنه؟ أقول لا»[٢٧].

وهذه المصادرة تطارد الروحَ العربيّة والعقليةَ العربيّةَ في كافة أحوالها: فهي في بداوتها تعيش في «أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستنفزّ المشاعر ويؤجّج

كان نفيُ الشابّي للعقلية العربية والخيال العربي نفياً لمرجعيّة الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيَهُ!

الخيال لأنّها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامي المقفرة الموحشة والصحارى الظامية المترامية يخطف في حواشيها السراب»[٢٨]؛ وهي في تمدّنها مصابةٌ بما يتفشّى في المدينة من الفسق والفجور لتوفّر أسباب اللهو والمجون[٢٩].

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربيّة أو العقلية العربية راح الشابيّ يضعها في مقارنة منجزات الأمم المختلفة بدءاً باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة:

– «كانت آلهة اليونان، وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال[٣٠].

– وكذلك كانت أساطير الاسكانديناف، فبالرغم من أنّها جافية كالحة لا حظّ لها من رقّة أساطير اليونان وخلابتها فإنّها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر[٣١].

– .. أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما لِلاَمَرْتِين وأُخراهما لجيته، حتى تتبيّنوا الفرقَ بين الرنّة العربيّة الساذجة البسيطة وبين الرنّةِ الغربيّة العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدبُ الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفتم نظرة الأدب العربي إليها[٣٢].

– هل تجدون يا سادة واحداً بين شعراء العربيّة يستطيع أن يتحدّث إليكم عن هذه الأشياء القويّة الغامضة. وإن استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورةً مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيّقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثلَ هذه المعاني في الأدب العربي بحال، وذلك لأنه أدب ماديّ محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومَه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى[٣٣].

– الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد:

(٢٢) المصدر نفسه: ١٢١.
(٢٣) المصدر نفسه: ١٠٣.
(٢٤) ذلك ما ذهب إليه الأستاذ محمد قويعة حينما قال: إنّ كل ما كتبه الشابيّ مما يتعلّق بالقديم لا يمكن أن يفهم إلا في إطار الاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي. راجع **دراسات في الشعريّة**: ١٩١.
(٢٥) **الخيال الشعري عند العرب**: ٧٢.
(٢٦) المصدر نفسه: ١٢٢.
(٢٧) المصدر نفسه: ١٠٢.
(٢٨) المصدر نفسه: ٤٦.
(٢٩) المصدر نفسه: ٩٢.
(٣٠) المصدر نفسه: ٤٠.
(٣١) المصدر نفسه: ٤١.
(٣٢) المصدر نفسه: ٦٥.
(٣٣) المصدر نفسه: ١٠٩.

لحنٌ يتّصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متّصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدَره النفسُ ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع؛ وشتّان بين القشرة واللباب»[٣٤].

– هكذا كانت الروح العربيّة متكتّمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق آلامها. وأما الروح الغربية فهي متبسّطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح»[٣٥].

هكذا إذن أدار أبو القاسم الشابي دَرْسَهُ النقديَّ للخيال عند العرب وفق ثنائيات يقوم فيها المستقبل بنفي الماضي ويقوم فيها الآخر بنفي الذات. وأمّا الإلحاح على النموذج الغربي، سواء أكان تاريخيّاً كاليونان أم راهناً كلامارتين وجيته – اللذين كان العالم العربي حديثَ عهدٍ باكتشافهما – هذا الإلحاح على النموذج الغربي كان محاولةً لإيجاد نموذج بديل للنموذج السائد والمتمثّل في الأدب العربي وسيطرته على الذائقة.

ومشكلة الشابيّ مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجربته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكى هو منها: «أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسِهِ الجميلة ولا يفقهون صورةً واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفّق بها موسيقى الوجود في أناشيده. أأنا الشاعر المجنون الذي يترنّم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة»[٣٦]؟

لذلك لم يأتِ حديثُه عن الروح العربية والعقلية العربيّة والخيال العربي منفصلاً عن إحساسه بأزمته، كأنّما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالةٍ مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابيّ عن الروح العربي والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه، أو الآخر الذي هو داخلٌ في حالة صراع أو نفي متبادل معه. ولهذا لم يكن يجد غضاضةً في أن يدين هذه العقليةَ العربيّة أو الروحَ العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها.

(٣٤) المصدر نفسه: ١١٣.
(٣٥) المصدر نفسه: ١١٩.
(٣٦) **مذكرات الشابي**: ٣٢.

ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسبا في إطار مكوّنات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابيّ ينظر إذن إلى هذا التراث نظرَتَهُ إلى الآخر، في الوقت الذي كان يبحث فيه لتجربته عن مرجعية تمثّلتْ له في تراث اليونان، أو أساطير الاسكندنافيين، أو أشعار لامارتين وجيته، لأنها كانت في رأيه ألصقُ بتجربته، ولأنها في الوقت نفسه تشكّل له النقيض الذي يتمكّن بوساطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشابيّ إذاً معنيّاً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنيّاً بفصم عرى العلاقة مع هذه الروح: «.. ولا يغضّ من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوّة التصوّر، لأن هذا منشؤه الروح العربيّة التي أملت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص. وإنّما الذي يغضّ من معشر التونسيين هو أن نتّخذ من هذا الأدب الذي لم يُخلقْ لنا ولم نُخلقْ له غـذاءً لأرواحنا ورحيقاً لقلوبنا لا نرتشف غيره»[٣٧].

وربّما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها «الشباب الناهض المستنير». ولهذا أيضاً جاءت تلهج بأدبيات الخطابة التي تسعى إلى الإقناع: «نبّئوني يا سادتي.. خبّروني يا سادتي.. هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربيّاً.. هل سمعتم من فم المجنون؟».

*

وأخيراً فإن لنا أن نقول إنّ الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر، كتب درسه النقديّ دفاعاً عن الشعر كذلك. وإذا كان في كتابة مذكراته منحازاً لذكرياته، فإنه في درسه النقديّ كان منحازاً إلى تجربته واضعاً إيّاها موضعَ النقيض للتجربة العربيّة. وكان في مذكّراته وفي درسه النقديّ منطلقاً من موقف محدّد تجاه الحاضر المعيش مرّة، وتجاه الماضي الثقافي مرّة أخرى مشكّلاً بذلك تميّزاً في جراة طرحِهِ ومشكلاً في ذلك أيضاً مأزقَهُ الذي أفضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

(٣٧) **الخيال الشعري**: ١٠٧.

تعاليل

أيها المنكح الثريا سهيلا
عمرك الله «سوف» يلتقيان
وهيَ شامية إذا مااستهلتْ
وسهيلٌ إذا استهل يماني

خديجة يوسف العمري

بينَ غيِّ المدادِ وسهوِ البلاد
وما افترضَ الحزن أخطاءَهُ في دمي
بينَ بابٍ وبابْ....
وبابٍ يراودني عن فمي
أمرِّن عافيتي مرةً بالغناءِ
وحيناً أبلِّلُ بالصمتِ أعجازَها الضامرهْ

كيفَ لم أكتفِ شرُّما يَصِمُ الوُدُّ بالزّهدِ
كأنّ الذي بين روحي، وهذي الوجوهِ
خيولاً تنامُ على مَجْدِهَا
لتقتصَّ مِن كَبْوةِ الآصِرَهْ
ولو كانَ للحُرِّ أن يتّقي
أياديَ عِزّتهِ الجَاسِرَهْ
لكانتْ أماناً على فَقْرِهَا
وكُنتُ على فرطِها الخاسِرهْ

*

وإنْ حاولوكَ كما ظنِّهمْ
فلا بأسَ يا أصدقَ الواقفينَ على هَمِّهِمْ
هُم يَرَوْنَ اليقينَ نعيماً بِمُقْتَبلِ اليأسِ
لا بأس...
فِداكَ...
فدا... عينك الصقر يا صاحبي
ألف رأسْ

*

بيَاتاً أتَوا مَضْجَعَ العَيْبِ
من مَسْلكِ الغيبِ
لم يجدوا غيرَ هذا التطرّف في البؤس!
تلك إذاً صفْقةٌ أطفأتْ شهوةَ المستريبِ
بِبُعْدِي...
وَقادَتْ إلى حجرٍ خَاليَ البالِ سَيْلَ
احتكامي...
فلملمتُ خيباتِهم في يَدَيَّ
لَهُمْ مالَهُمْ
ولي ما عَلَيّ
وما خَلَعَتْ نيّتي منْ حُلِيِّ
عَلَى جارحِ القولِ شَدَدْتُ حُلْمي، وقمتُ

....

إلى الماءِ يسعى الذي غصّ بالأرضِ....

كيف؟

إذا صارَ طِينُ الجبين سماءً

تَقاصرُ عن سَقْفِهِ حيلَةُ ٱلغَيْم!

*

لَعَمْرِي وما يَسردُ الضيمُ من ضيم في خاطرِ

الهاجِرهْ

ستبقى أياديهم خَلْفَ ظهري

وَعَيْنِي عَلَى ما يفوتُ الرياحَ من الرمْلِ

والسَّحَنِ الفَاجِرَهْ

أقرُّ بها حُجّةَ الظُلمِ

أنْ....

سأحيل الجهاتِ، أدوزنُها وزْنَ قلبي

وأعرفُ....

ما اختارَ إلاّ شَاماً

وما اخْتَارَ إلاّ شَمَالاً

لأبْدَأني....

ثُمَّ آتي بِكمْ

ذُنُوباً على عَرْفِ يوسفَ ذاكَ السّريّ الأشمْ

لأبْدَأني ثُمَّ أهْوِي بِكُمْ

جَنوباً وللمرّة الثانية

جُنُوباً على جانبِ الفرْعِ، أو... آخرِ النّزْعِ أو...

أولِ الهاويهْ

وعنديَ لا فرقَ... أوووفْ، وأوووفٍ وأوووفٍ

وأوووفْ

وَأُخْرَى بِهَا أُوقِعُ الصمْتَ بالحَكْيِ

عن ذمّةِ الحاشيَهْ

وأوووفٍ... على كلِّ حالْ وبالْ، وما بَلْبَلَ

البَالَ

غيرُ احتمالي الذي لا يُقالْ

الهوى والجَمَالْ....

هُما أَثْقَلُ الدَّيْنِ إنْ كانَ دينٌ عَلَيَّ جميلُ لكمْ

وَتِلكُمْ...

تَعَاليلُ صَدْرٍ بِهِ كَمَدٌ

كَمَّدَتْهُ الظُّنُونُ طويلاً

بأمجادِكمْ

وَعَجْزٌ يُقَفّيهِ لو شاءَ - أَقْصدُهُ -

نِصْفُ غفرانِكمْ

*

وبعدُ....

فليسَ يُحدِّثُني غيرُ زَهْوِي بِكُمْ

بأنّي اليَمَانيةُ الباقيهْ

أُعزّي تَغَرُّبَكُمْ

وَأقيسُ المَواجِعَ

إذْ تَستَوي....

لا تَليقُ بغيرِ هُدَاي

وإذْ تَلْتَوي....

فَأقَلُّ القليلِ من الأُلفَةِ القاصِرهْ

وَذِي لَهْفَتِي

توهّنَ كَاسِرُهَا فارْتَخى

وظلّتْ عَلَى جُودِهَا الذّاكِره

الرياض

نصوص

أحمد كتوعة

منّة

الصبر ذاك العجوز المحنّك
يتخفّى في شارع ضيّق ومظلم. وبعين نصف مفتوحة
يطلق عليك رصاصة الملل،أسفل العمارة.
كنت واحداً من ثلاثة لست بينهم فـأُصِبْت، وواحداً
من مـائة راجلين على رؤوسهم، يدخنّون أصابعهم
ويلسعون المارّة بالأعقاب.

جَحود

واحد وثلاثون عاماً خلفَهُ، بلا ملل
لم تكن يداه مثقلتيْنِ قط
لكنه لم يمسد وبرها الخفيف
لم يترك قليلاً من الحليب في صحن غربتها
لم يفاجئها ذات يوم بالتفاتة

الجَحُودْ
كل ليلة، تنام آثاره في العراء.

أظافر

أوجاعه الأليفة
التي ربّاها لأيّام شيخوخته
تسيل على جدران رأسه كنطف العسل
تسابقه على الدرج وتجري أمامه لتفتح الباب..
اليوم
لطّخت أظافرها بأحمر قلبه.

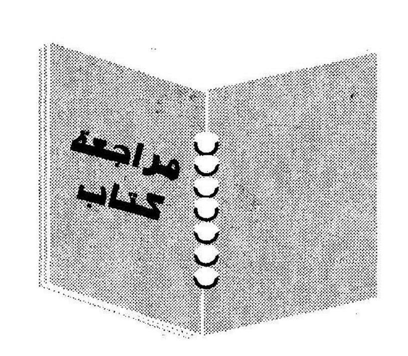
مباغتة

طريق يرشف
قهوته في هدوء
حذاء يهذي وأرصفة
منصتة
فجأة
فرّ مصباح من شبابيك
في الجوار
كلص قديم
ورائع

من بعيد
كان يراقب ظلّه
الحافي
ويفكّر في الفرار

ليس إلا

حين تبول على الدرج
فكرة تطاردك منذ شهرين
وتحشرك في عطفة السلالم
حين ينزح البخار والأخلاط
من ثكناتها
وتعبد ببساطيرها
سقف الحلق
ليس إلاّ
الجدار
وكسرة من الفحم تشقّق
رمادي الطلاء
ليس إلا يدك
وفمك المذموم



نهر الحيوان نهر اللغة(*)

حسين بافقيه

«والأعراب تقول في الأَصَلَةِ قولاً عجيباً: تزعم أن الحيّة التي يقال لها الأَصَلَة لا تمرُّ بشَيْءٍ إلا احترق... مع تهاويل كثيرة، وأحاديث شنيعة.»

(الجاحظ: **الحيوان**، ج ٤، ص ١٥٥)

الكتابة، كما لدى رجاء عالم، تتّسم بانتمائها إلى فعل التأسيس لبنية لغوية ذات مرتكزات كونيّة، تمارس فيها الكلمةُ دورَ الحفر في أعماق اللّغة وكأنّها إزميل تتشكّل عن طريقه معالمُ البنية الكونيّة التي تريد رجاء عالم تأسيسها. ولذلك فإنّه يمكنني عدُّ آلية الكتابة لديها عمليةَ إرجاع لطينة الوجود الرخوة وصهرها بالعناصر الأولى التي تنجدل فيها اللّغة داخل تلك البنية الكونية الرخوة.

وتفريعاً لما سبق، فإنّ تشكيل البنية الكونيّة من خلال نصوصها يتأسّس من خلال صلصال اللغة، حيث يتماهى الفعلُ اللغويُّ داخل التشكّل الكوني، وتتعالى اللّغة – حينَها – عن أن تكون بنيةً شكلانيّةً أو بدعةً أدبيّة، لتنخرط في الوعي البدائي الذي تمثّل فيه العلامةُ اللغويةُ تأسيساً لميلاد جديد. ومن هذا المنطلق فإنّ النصّ الإبداعي لديها

رجاء عالم

نهر الحيوان

دار الآداب

ينزع إلى تأسيس ميثولوجياهُ الكونيّة حيث تلك الخاصيّةُ النشوئيةُ التي يتولّد من رَحِمِها كونٌ لغويٌّ ممعن في رؤياه التكوينية.

هل يمكنني القول، بناءً على ما سبق، بأنّ نصوص رجاء عالم تطمح إلى صياغة جديدة للحداثة، صياغة مغايرة، تفجؤنا فيها اللغةُ بارتهانها إلى كينونة تبارح الاندهاشَ وفعلَ اللّذة المتأتّي من أقبية المجاز والاستعارة والتشبيه... إلخ، لكي تجبهنا بانتمائها إلى اللغة المنجدلة بالفلسفة الكونية التي تسعى إليها؟ إنها فلسفة العودة إلى النماذج العليا حيث هشاشة الكون الذي لم تجف بعد طينتهُ. ولذلك كان لا بدّ أن تتّسم هذه النصوص بكونها معضلةً ومضنيةً! فاللغةُ، ثمّة، تقشَع، بشراسة، أقنعةَ الزيفِ، إلى حيث اللغة المغتذية بطبقات موغلة في تاريخيّتها البدائية، والتي يكون من غاية قراءتها الانتقالُ إلى مرحلة تأويلها وربطها بعوالمها الأولى وصلصالها الخام!

وعلى مستوى آخر، جاءت نصوص «عالم» تتحدى براءةَ القارئ. ذلك لأنّ فعل القراءة – ها هنا – سوف ينفصل، حتماً، عن أدوات القراءة المعتادة. فسوف تبارح القراءة

(*) رجاء عالم: **نهر الحيوان** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤)

طبقيّتها، لأنّ النصّ الماثل قد تجاوز تلك الطبـقـيـة وانسلخ عن زمنه المعتاد، ليتداخل ويتناسخ مع أزمنة لغوية وكونية مختلفة... الأمر الذي يجعل آليةَ القراءة خاضعةً لهذا التحدّي الذي تبديه نصوصُها وهي تنفصل عن النصّ الجليّ لتؤسّس للنصّ الخفيّ. وإذا جاز لي أن أستعير لغةَ ابن قُتيبة، فإنّ النصّ لدى رجاء عالم نصٌّ مُشْكِل، يقود من حينه إلى قراءة تأويل؛ إذ إنّ «كلّ باب من أبواب العلم: من الفقه والحساب والفرائض والنحو، فمنه ما يجلُّ، ومنه ما يدِقُّ، ليرتقي المتعلّمُ فيه رتبة بعد رتبة، حتى يبلغ منتهاه، ويدرك أقصاه؛ ولتكون للعالم فضيلةُ النظر، وحُسْنُ الاستخراج... ولو كان كل فنٍّ من العلوم شيئاً واحداً، لم يكن عالم ولا متعلّم ولا خفيّ ولا جليّ... وعلى هذا المثال... أشعارُ الشعراء، وكلامُ الخطباء: ليس منه شيء إلا وقد يأتي فيه المعنى اللطيفُ الذي يتحيّر فيه العالمُ المتقدّم، ويقرُّ بالقصور عنه النقّابُ المبرِّز».[1].

– ٢ –

يؤسّس نصُّ «الأَصَلَة» لزمن مستمرّ، يتجاوز فيه الكونُ اللغويُّ الزمانَ الطبيعيَّ (الاجتماعيَّ)؛ ولذلك جاء التأكيدُ على مسألة التماهي بين عناصر الوجود الكونيّ، عبر آلية التشكيل اللغويّ الذي استطاع أن يؤكّد هذا التزمينَ الميثولوجيَّ. فثمّة عناصرُ أوليّةٌ في النصّ تدعم هذه الرؤية التي أرى إليها، وهي عناصر كونيّة أوليّة ساهمتْ في تأسيس الزمان الممتدّ اللامتناهي الذي يرتدّ في تاريخيّته إلى الطينة الأولى التي ما تني تشكّلاً واستمراريّةً من عالم إلى عالم ومن تجسّد إلى تجسّد. النصّ عبر هذه الرؤية الكونية، وعبر هذا التشكّل اللغويّ الكونيّ، جاء تجسيداً للزمان المستمرّ: زمنِ الحياة المتوالية والخالي من الموت! وتجيء هذه الاستمرارية التي أَلْمَحُها في النصّ من خلال «**نهر الحيوان**»: النهر في اندفاعه وسيلانه وتدفّقه المستمرّ، والحيوان هذا «الفَعَلان» الذي ما إن يبدأ حتى يستمرّ تدفّقاً وحياةً أبديّة تتجاوز قشورَ المادّة والتحلّل.

إن النص يؤكد على الأبدية هذه عبر مهاد زمنيّ ينفصل فيه عن التقسيم الطبيعيّ الإنسانيّ، ويتشكّل في تمثّل الكونيّ / اللغويّ (الحيوان) متجاوزاً تلك الحدودَ النوعيّة التي تفصل كائناً عن كائن؛ فليس ثمّة سوى الحيوان، وهو ينجدل تركيبياً في كينونة بدئيّة أوّليّة (نهر الحيوان).. جاء في كتاب **حياة الحيوان الكبرى** للدميري أنّ: «الحيوان نهرٌ في السماء الرابعة يدخله ملكٌ كلَّ يوم فينغمس فيه ثم يخرج فينتفض انتفاضةً يخرج منه سبعون ألف قطرة يخلق اللهُ تعالى من كل قطرة ملكاً.... وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى ﴿وإن الدار الآخرة لهي الحيوان﴾ أي ليس فيها إلا حياة دائمة مستمرّة خالدة لا موت فيها...»[2]. إنّ تقاطر النهر وتوالده يجيئان بوصفهما آليةً لفعل الاستمرار والأبديّة، ولذلك فإنّ «فاطمة المكّيّة» ما هي إلا إمكانيّة من إمكانات نهر الحيوان الذي مايني توالداً وتناسلاً: «وحين تسألونني عن خطّ حياتي القديم، أصارحكم بأنّني قد تنقّلتُ بين الأحياء والرموز متجنّباً الألفاظَ وأجسادها...» (ص ٦). إنّ صيغة «فَعَلان» الماثلة في «الحَيَوَان» تتعالى على مسألة النوع والجنس، مادامَ ذلك يقود إلى مرجعيّة واحدة «من طينة تخمّرتْ في بطن من أرضِ جزيرةٍ منسيّة» (ص ٦) تمثّلت في حيّ بن يقظان وفاطمة المكّيّة والزهراء ثم الأَصَلَة. ذلك أنّ الغاية المثلى لهذا التشكّل ترى إلى الوجود الكلّي للكون، ذلك الوجود الذي سبق لحيّ بن يقظان أنْ عاينه في المتغايرات فكان أن قاده نظرُه إلى «..أنّ ذلك الاختلاف إنما هو بسبب ما يصل إليها من قوّة الروح الحيوانيّ، الذي انتهى إليه نظره أوّلاً، وأنّ ذلك الروح واحد في ذاته، وهو حقيقة الذات، وسائر الأعضاء كلّها كالآلات، فكانت تتّحد عنده ذاته بهذا الطريق»[3]. وهذا ما كانته «فاطمة المكّيّة» في تمثّلها الأوّل: حيّ بن يقظان «... حتى لم أَدَعْ بين الذوات حدّاً... وملكتُ قدرةَ التناهي والتنقّل في الأزمان والأجسام...» (ص ٧).

– ٣ –

على الرغم من كون الزمن الذي يريد النصّ أن يؤكّده زمناً واحداً هو: «زمن الحياة الخالية من الموت»، فإنّ النصّ يُخضع هذا الزمن السرمديّ الميثولوجي لرؤيته الكونيّة التي تعي ارتكازها إلى أصل واحد هو «طينة متخمّرة». ولذلك جاء كسرُ هذا

(١) **تأويل مشكل القرآن**، ص ٨٦، ٨٧.

(٢) **حياة الحيوان الكبرى**، جـ١، ص ٢٥٩.

(٣) **حي بن يقظان**، ابن طفيل، ص ١٤٩.

السرمد بالتحوّلات الماثلة في النصّ، وهي التحوّلات التي لا تلغي الفلسفةَ البدائيّة التي يتبنّاها النصّ عبر بنية التحوّلات: (طينة مختمرة – حيّ بن يقظان – فاطمة المكيّة – الزهراء – الأَصَلَة الزهراء – الأَصَلَة الوليد... إلخ). فالمرجعيّة في ذلك كلّه تؤول إلى «نهر الحيوان»، ذلك النهر الذي يتولّد من كل قطرة منه سبعون ألفاً إلى ما لا نهاية![4] إن هذه التحوّلات تدعم استمرارية النهر وتدفّقه، غير أنها تحاول أن تعقلنه من خلال تمثّلها في حيوات متجدّدة.

يضجّ نصّ رجاء عالم بِبنية التحوّلات وهي تخرج من المجرّد (الحيوان) وتدخل في الإطار المجسّد (الحيوات المختلفة التي يحفل بها النصّ)، فكأنّ هذه التحوّلات انبثاقٌ طبيعي لذلك النهر: (حي بن يقظان – فاطمة المكيّة – الحمامة – الزهراء... إلخ). وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ عباراتٍ من نَوْع: «الطين الحارّ والبارد – الرطب باليابس – انشقّت عني تلك الأغطية – بينما دكّة سراويلها تدور على حوضها بأقلامها، قلم حرير يتبعه قلم قطن – فراغ طويل كثعبان محنّط – هيئتي تبدّلت بين الأنثى والذكر – فسرحت بين حمامات مكّة من قوس قزح – تمثّلت قروناً من الصلوات مع سربي الرمادي – بدأت الكتابة من عمود عابدة الفقري تهبط، تتعرّج لافّةً خاصرتها – جاءت الولادة كخروج كائن من جلده – ترقّش جلدي بكلّ تقلّصاتها وزلاقتها – في تلك المدّة كانت مكة قد بدلت جلدها للمرّة الثالثة» ذات قاسم مشترك يتحدّد في تلك الثنائية والانسلاخ والتحوّل من حال إلى حال. إنّ تلكم الصفات: (الانسلاخ، التشقّق، التلوّن، تبديل الجلد..) تتحدّد في مجموعها بكونها صفات «الحيّة»، ذلك الكائن البدائيّ الموغل في القدم والمساوق لنشأة الخليقة[5]. غير أنّ وضع الحيّة في بنية النصّ يأخذ شكلاً مغايراً في ثنائيّتها الماثلة في أمرين: كونها الأصْل = الأَصَلَة، وكونها ذات طبيعة ثنائية غير واضحة المعالم؛ فهي «حيّة قصيرة كالرئة حمراء ليست بشديدة الحمرة لها رجل واحدة... تنفخ فلا تصيب شيئاً بنفختها إلا أهلكته؛ وقيل هي مِثْلُ الرّحى مستديرة حمراء لا تمسّ شجرة ولا عوداً إلا سمّته، ليستْ بالشديدة الحمرة لها قائمةٌ تخبط بها في الأرض وتطحن طَحْنَ الرحى؛ وقيل: الأَصَلَة حيّة صغيرة تكون في الرمال لونُها كلون الرئة ولها رجلٌ واحدة تقف عليها تثب إلى الإنسان ولا تصيب شيئاً إلا هلك...»[6].

غير أن هذه الثنائيّة غير واضحة المعالم، لا تُعدّ بالغريبة على سياق النهر الكوني: نهر الحيوان. فهذه التعدّدية في التوصيف تؤول – كما أرى – إلى آلية التوالد والانتقال من التجريد إلى التجسيد وعبر حيوات مختلفة. بل إنّ الأَصَلَة تجمع إلى ذلك كونَها تستند إلى اشتقاق لغويّ فريد، باعتبارها أصلاً وأيلولة في الأساس، وباعتبارها مجانسةً للإنسان. فالأصل «أسفل كل شيء.... والأصيلة بمعنى الهلاك»[7]. غير أنها على مستوى آخر تشترك مع الإنسان – بوصفه نوعاً – بخاصّيّة مشتركة، إذ إنّ لها وجهاً «... كوجه الإنسان ويقال إنه يصير كذلك إذا مرّت عليه ألوفُ من السنين...»[8].

– ٤ –

ولكن، لماذا الأَصَلَة؟ ما الذي مهّد لحضورها وسيطرتها الكونيّة والدلاليّة في النصّ؟

إن نصّ «الأَصَلَة» يرتكز على ما يمكن عدُّهُ بنيةً تماثُليّة، ترى إلى إعادة تكوين نصّ ابن طفيل **حي ابن يقظان**، ذلك النصِّ الكينونيّ في محاولته الوصولَ إلى الذات الفائقة، عبر آلية المعرفة المبنيّة على الملاحظة والتدرّج المنطقيّ القياسيّ. كان يُهَيّأُ لفاطمة المكيّة أنّ الزمانَ السرمديّ، زمانَ نهر الحيوان، قد يتوقّف في زمن الطفولة، بعد انفصالٍ قارَبَ الألْفَ عامٍ عن توحّدها في حي بن يقظان (ص ٧)؛ إلاّ أنّ الزمان المستمرّ، زمن التحوّلات المتجسّدة في حيوات مختلفة، قد غدا – كما يبدو في النصّ – أمراً حتمياً ما دام نهر الحيوان لَمّا يزل متدفّقاً. غير أنّ البنية الكونيّة الكليّة في صلتها بالكواكب والنجوم، وهي ذات صلة بالذات المتوحّدة، ما لبثت أن طرأتْ في النصّ حتى تقوده إلى تحوّلات جديدة: «بدأت مشاكلي في المجتمع

(٤) **حياة الحيوان الكبرى**، جـ١، ص ٢٥٩.

(٥) عن ذلك انظر: **قصص الأنبياء** للثعالبي، ص ٢٦ وما بعدها.

(٦) **لسان العرب**.

(٧) **لسان العرب**، ويشير الدميري إلى أن سبب تسميتها بالأصلة قد يعود إلى استهلاكها واستئصالها، **حياة الحيوان**، جـ١، ص ٢٥.

(٨) **حياة الحيوان الكبرى**، جـ١، ص ٢٥٠.

المكّيّ عندما فاجأ المخاضُ جارَتَنا عائشة السبكية وكانت قد ترمّلت حديثاً وهي مبذورة في شهر حملها السابع. تلك الليلةَ نزل القمرُ حتى ملأ حنفيّةَ الماء في الخارجة أمام ديوان دارنا. وحتى تلك الليلة كنتُ أخفي جيّداً صِلاتي القديمة بالأندلس وابن طفيل وأعالج نسيانها..» (ص ٧، ٨). عن طريق هذا الحافز سوف يستيقظ الحلمُ القديم الذي حاولتْ فاطمةُ المكّيّة نسيانَه: حلمُ التوحّد الكونيّ، الذي عاشته في دور حيّ بن يقظان قبل ما يقرب من الألف سنة! هنا يأتي دور الأَصلَة، الذي كانت اللّغةُ - كما في النصّ - على وعي تاريخي/ميثولوجي به. فالنصّ يشير إلى نزول القمر (ص ٨)، وثمّة ارتباطٌ كونيٌ وثيقٌ بين الحيّة والقمر يستدعي أحدهما الآخر في معظم السياقات، إذ إن «المشهور عن الحيّة أنّها حيوان قمري»[٩].. كما أنّ نصّ «الأَصلَة» يحفل - كما أشرت سابقاً - بصفات الحيّة (التلوّن - الانسلاخ - التبدّل - التعرّج - الترقيش...). وهذا ما لعلّه أن يشير إلى وعي النصّ الباطن بظهور الحية = الأَصلَة وهيمنتها.

إن القمر وهو يشير إلى المرض والموت، لكونه بارداً متلقّياً الحرارةَ بالتبعية لا بالأَصالة[١٠]، ينقضُ البنيةَ التماثليةَ التي كان مُهيّأً لفاطمة المكّيّة أن تقوم بها. فنزولُ القمر أدّى إلى موت عائشة السبكية، وكأنه سلبها الحرارةَ أو النارَ التي تبثّ الحياة، تلك النارَ التي كان لحيّ بن يقظان أن يكتشفها حينما شقّ صدرَ أمّه الغَزَالَة[١١]. إلا أنّ ما تحقّق لحي بن يقظان في ذلك الدور من التوالد، لم يكن ليتهيّأ لفاطمة المكّيّة ممارسته؛ فحيّ بن يقظان (الإنسان المتوحّش) اتّحد اتحاداً مباشراً بلذّة المعرفة المنفردة، وهذا ما لم يتحقّق في حالة فاطمة (الإنسان الاجتماعي)، الأمر الذي أدّى إلى انعزال جديد تعيشه فاطمة كان لها أن تمارس - عن طريقه - معاودةَ الاتّصال الكوني: «... و... قبل أن تمسّ نافذتي بطانةَ الرّحم المجعّدة هبطت حولي شبكةٌ مولولَة... مغزولة بالتشنّجات. أمسكتني شبكتُهُم. قيّدوني. ثم مضت أقمار ودورات شمسية وأعوامها وأنا محبوسة في حجرة يسمّونها مخلوان...» (ص١٠).

- ٥ -

ثمّة مماثلة بين فاطمة المكّيّة وحيّ بن يقظان تتحدّد في عمليّة الانقطاع والاختلاء، ومن ثم التدرّج في المعراج الروحيّ الكونيّ، والاتّصال بعناصر الكون، وإعادة صياغته؛ فحيّ بن يقظان في جزيرة منعزلة، وفاطمة المكّيّة حبيسة حجرة. إن آلية النفي التي طالت تينك الذاتين ولّدتْ تلك الكينونة الجديدة، غير أنّ الدورة الحيوية الجديدة بالنسبة لفاطمة المكّيّة بدأت بدخولها طورَ التحوّل والتبدّل: «وحُجبت لأنني كما قالوا: جُننت. لبستني جنّيّة المرأة النفساء ولم تغادرني. حتى هيئتي تبدّلتْ بين الأنثى والذكر في أبصارهم» (ص ١٠). هذا النصّ يؤكّد واحديّةَ الذات الكونيّة، كما أرى إليها من خلال النصّ؛ فالذات، وإن تغايرت مرحلةً إثرَ مرحلة، إنما هي واحدة، في الوقت الذي يظهر فيه هذا التغاير والتبدّل من خلال رؤية الآخرين للذات: «حتّى هيئتي تبدّلتْ بين الأنثى والذكر في أبصارهم». إنّ هذه الازدواجية بدايةُ الانتقال والاتحاد بالأَصلَة... ذلك أنّ الأصلة كائن أسطوري غريب يحمل في مظهره ثنائيَّتَهُ؛ فهو في وقت واحد: حيّة وإنسان «وجه إنسان، رِجْل واحدة»! وفاطمة المكّيّة دخلت في طور الحيّة؛ فهي في البدء كانتْ بين الذكر والأنثى، ثم في طور توحّدها في حمامة قد حملتْ، كذلك، لوناً مزدوجاً، هو الرمادي، وفي أيلولتها في «الزهراء» تأكّدتْ فيها طبيعةُ الحيّة: «وفي الشوط السابع بدأت الكتابة من عمود عابدة الفقريّ تهبط، تتعرّج لافّةً خاصرتها، مندفعة لبرزخ الساقين... وللمحة ضربتني لفحة شوق لرائحة البشر ولأنماط معيشتهم، زلزلة عابدة حنّنتني للعبور بمخاض امرأة، فتقدّمت لركبوها. وجاءت الولادة عسيرة كخروج كائن من جلده، وترقّش جلدي بكل تقلّصاتها وزلاقتها...» (ص١١، ١٢).

في النصّ السابق ضجّة هائلة ببداية تشكّل الحيّة = الأَصلَة: فثمّة علاقة بين الكتابة التي تهبط، تتعرّج لافّةً خاصرتها، وبين الحيّة! فالكتابة بوصفها تحقيقاً ووجوداً معايناً، مرادفة للترقيش الوارد ذكره في النصّ، والترقيش صفة من صفات

(٩) **الغائب: دراسة في مقامة الحريري**، عبد الفتاح كيليطو، ص ٣٠.
(١٠) السابق، ص ١٠.

(١١) **حي بن يقظان**، ص ١٥، ١٣٦.

الحيّـة[12]... هذا فضلاً عن تلك الإشارة الصريحة إلى الخروج من الجلد، الذي يُعدُّ من أَبْيَن صفاتِ الحيّة.

- ٦ -

هل يمكنني القول إنّ نص «الأصلة» يماثل في بنيته هذه قصّةَ التكوين؟ إنّ الأَصَلَة تحمل شبهاً كبيراً بتلك الحيّة الأولى في تاريخ الكون. ذلك أنّه حسب ما جاء في كتب التاريخ والأخبار أنّ الحيّة الأولى التي أدخلتْ إبليسَ - عليه لعنةُ الله - بين أنيابها ودخلتْ به إلى الجنّة ليغويَ آدمَ وحوّاءَ قد كان لها قوائمُ أربعُ، فكان أن حلّت عليها اللعنة، فأصبحت تزحف على بطنها: «وقال للحيّة: أنتِ التي دخل الملعونُ في بطنك حتى غرَّ عبدي، ملعونةٌ أنتِ لعنةً حتى تتحوّل قوائمُك في بطنك، ولا يكون لك رزق إلا التراب، أنتِ عدوّة بني آدم وهم أعداؤك....»[13]. والأَصَلَة في النصّ الماثل أمامنا ذاتُ رِجْل واحدة؛ كما أنّ لها وجه إنسان؛ هذا بالإضافة إلى تلك المنافحة بينها وبينه كما تشير كتب اللغة والحيوان. إنّ النصّ يؤكّد قدمَها الموغل عندما يؤلّف ما بينها وبين «شجرة الطوبى»، بحيث تغدو هذه الشجرة المنغرسة في تربة الجنّة[14] مرتعاً لهذه الحيّة.. غير أنّ النصّ ينتصر للأَصَلَة حينما يؤكّد امتدادها وارتباطها بطوبى، وكأنّه بذلك ينحرف بهذه الشجرة عن دلالتها التاريخيّة ذات السمة الإيجابيّة المرتبطة بالإنسان.

إن حضور شجرة طوبى في الثقافة العربيّة نفيٌ للحيّة وتدمير لها[15]، إلا أن النصّ - ها هنا - يجعل من حضورها تأكيداً لهيمنة الحيّة / الأَصَلَة، ونفياً للإنسان: «حتى جاءتني في المنام شجرةٌ، قالت: أنا طوبى من شجر الجنّة، والأصلة التي تربّينها هي من بناتي الرضّع، حضنتها لآلاف الأعوام ولم تتمّ حضانتها، ولقد غادرتني مستجيبةً لوحدتك ولم أصدّها، فلا تحرمني رضاعتها... وعندما أفقتُ إذ بوسادتي مبطّنة بأوراق خضر على هيئة ورق الزيتون. فلما أقبلتُ به على الأصلة سال إليها سيل ورواها...»(ص ١٣).

إنّ الأَصَلَة، وقد رضعت من شجرة الخلد[16]، كان لها أن تهيمن وتمارس مناوأتها للإنسان. إنّها، وقد قلبت العلاقات التاريخية والثقافية - كما في النصّ -، بدأت باستئصال كل ما يقع بصرُها عليه، عبر ثنائية مستمرّة: فهي تبثّ الموت أينما حلّت عبر «حدقتها الباردة والحاملة للموت فيها...»(ص ١٣). كما أنها في الوقت ذاته تبثّ نهرَ الحيوان الممتدَ والمتدفّق من خلال تلك النار المنبثّة في الزوايا، وفي جسد الزهراء المتوحّدة فيها: «ودبّت في بيتنا بنزلة القرارة حركة غير عاديّة، فقد انفلت فيه نهرُ الحيوان، يصعد من القبو ويغافل الناس ويعود فيجري في ظلمته... حتى أحاطتني إثارة ذات شرر، واجتمع عليَّ صالح وعابدة لمداواتي من الحمّى...» (ص ١٤). وتحقّق للأَصَلَة في بنية النصّ الماثل ما لم يتحقّق لحيّ بن يقظان الذي لم يستطع تأسيسَ المجتمع الذي يسعى إليه، ومن ثم كان النفيَ - عن المجتمع في جزيرته المنسيّة - مآلُهُ يمارس فيه وحدته واتّحاده... في الوقت الذي كان فيه الامتدادُ والاستمرارية في حيوات جديدة ولا متناهية مصيرَ التلبّس بالأَصَلَة، وكأنّها أرادتْ تحقيق ما لم يستطعه حيّ بن يقظان: «هأنذا أربّي ابنتي على شجرة مرحة، تقف في جزيرة موغلة في القدم من أصفى صلصال حيّ بن يقظان، دائماً هي متنقّلة وفي كل مكان طريّة بين شماريخ الشجرة تلاعب الأصلات الجبارة. حتى إذا جئتها ودخلنا إحدانا في الأخرى، سرت جدّتها في قدمي وحفّزتني على الدخول في دورات جديدة. بين الواحد وواحدِهِ يمتدّ اللانهائيُّ، بيني وبين أصلتي لا تكفّ تتبرعم الأرواحُ الشاردة، حتى ساحت منا أقوامٌ ومجرّاتٌ وتقلّبات، وامتدّ عمرانٌ لملايين الملايين من ثنيات النهر الخفيّة...» (ص ١٨).

---

(١٢) للعلاقة بين الترقيش والكتابة، انظر: **الغائب**، لكيليطو، ص ٦٩، ٧٠، إذْ إن هناك تفصيلاً ممتعاً لهذه العلاقة.

(١٣) **تاريخ الأمم والملوك**، الطبري جـ١، ص ٧٢.

(١٤) تشير كتب التفسير إلى أقوال ممتعة حول «طوبى» لا يتّسع المقام لذكرها.

(١٥) **حياة الحيوان الكبرى**، جـ١، ص ٢٥٣، إذْ ثمّة رواية تشير إلى تدمير الحيّة عن طريق شجرة طوبى وأوراق الزيتون.

(١٦) تشير رواية في تفسير ابن كثير إلى أن طوبى هي شجرة الخلد. جـ٢، ص ٤٩٦، كما أنّ هناك إشارة إلى خاصيّة التمدّد فيها.

القصيدة الأولى

لطيفة قاريء

ما كنت أعلم أن في كفّي مفاتيح
العذاب
طوّحت في وجه السماء قصيدتي
فانحلّ عقد الغيب
وانفرطت عناقيد السحاب
مطراً.. ويهدر في دمي
سيل الكلام بلا حساب
مطر يضاجعني
فأسلم طفلي المخبوء في رحم التراب
... إلى التراب

*

وأسأل الأيام عن سر ارتباك الأرض
في زمني
أمن شجن يفيض الموت والأنهار لا
تدري
أمن وثنٍ أباح لها امتشاق النار
والأنواء غافلة تحيِّي الشمس.. لا
تدري
أمن وطن يبيع العمر والأطفال لا
يدري
أيا مطراً يعرّيني ويستر عورة
الأسماء
يا مطراً.. يؤرق طفلتي العذراء
يا مطراً..
أضعت دفاتري
فانهض على كفّي
وناوش رغبتي في الصمت
وادرأ غربة الأشياء

*

أنا لم أشاهد مولدي
أنا لم أبارك ما جناه العاشقان على
يدي
كانت تعانقه..
فيطلقها على إبر من الأحلام
ترقب موعدي
وأتيت حين تحولّت ريح الشمال إلى
الجنوب
وغادر الشهداء أبراج الحمام
تبّاً لهذي الأرض
هذا الماء يورق أضلعاً
لا تستريح ولا تنام

*

ما كنت أعلم أن في كفّي مفاتيح
العذاب
وحين قرأت في سفر البلاد
بأن في جوف الحجارة لؤلؤاً
في الأرض نبع دم
وحدائق الشهداء لا يجتاحها ندم ولا
عدم
خلعت كآبتي
وطفقت أخصف من عيون الملح
أسراب الطيور
وأوزع الأقلام والتاريخ والحبر
الطهور
وأضمِّخُ الأرض البتول
بطيب أنفاس البخور
أنا لم أسيِّج رغبتي في الْكُفْرِ
بالجبن الوقور

*

ويسرقون الزعتر البريَّ
والقلب الحبيس
طوَّح بقمحك
واستعذ بحذاء جنديّ رخيص
أشعل حقول القمح في وسن البنات
وداعب الشجر العبوس
واصنع سلاماً صارخاً
وامنح سلالك للمجوس

*

إنّي نذرت أصابعي والريح
كيما تظمأوا ظمأي
وغلّقت الفؤاد على الفؤاد
ورفعت أنواري إلى عرش القصيدة
ربما جنّت عرائس بحرها
وتسوّرت زبد البلاد
إني كفرت بربكم.
هذا المقيم على حصان الجنس
والخطب الأنيقه
والجنود الحمر
ينتفض الرماد
الآن ينتفض الرماد
وينفض التاريخ عن كتفيّ
لا تاريخ....
إلا ما يسطِّره الرصاص على جدار
الحرف
لا تاريخ إلا ما تباركه الجياد
ما كنت أعلم أن في كفّي مفاتيح
الجهاد.

الطائف

أخت ولاَّدة

ثريا العريِّض

بيننا الآن منطلقٌ للتواشيح
هل تستحي أن تبوحَ بأسرارِ وجدِك؟.. قل لي
لماذا إذا نَثر الأقحوانُ جدائلَه واستوى
فوق عرشِ الوجودِ تراجعت الكائناتُ إلى ذاتها
واستعارت تواشيحَ من سافروا للبعيد؟

أُصيخُ هنا لابن زيدون
تلك القصائد كم نشرت عرْفَها
لأندلسيٍ يهدهد حلما؟
تراجعني الهامساتُ خطى لِقصائدِها
آه ولاّدة الفخر إذ تتجلّى
ليس لي حرفُها فلماذا تحمّلُني حزنَها وتزيد؟
ولماذا صداها يراودُني ويراوغُني..
لماذا كأمس الطلولِ يعاندُني ويسود؟

لِلطلولِ متاهاتُها
وما اعتدتُ إلا بكاءَ الطلول
كما فعل السابقون
فما كان لي عينُ زرقاء حتى أرى قادماً من بعيد
ولا كان لي شوقُ عفراء كي يتسامقَ نحوي
الغريبُ القريبُ الحبيبُ البعيد.

لم أكن قبل إطلالةِ الوجدِ في شرفات التجلّي سوى
همسةٍ للرياحِ التي قد تهبّ.. وقد لا تهبّ
وما كنت أدركُ أن الرياحَ الدمشقيّةَ اللون
ترخي بقلبي عواصفَها وأني على عصفِها أستعيد
لصوتيَ ما قالت الريحُ للأقحوانةِ يومَ استبدّت بها
فانتثرتُ بِصمتي أنادي الشرودَ العنيد:
يا ابن زيدون.. قل لي..

وفاجأني في التواشيح صوتي
فأشرعت كلَّ المصاريع والشرفات المصونةَ قلتُ:
غداً عندما تستبيحُ الرياحُ سكوني وأعصفُ
سوف على نبضِها أستميحُ الوجودَ وجوداً
جديداً، وأهمسُ كالأقحوانِ بِبَوحي: أنا أختُها
أختُ ولاّدة الفخر والعزُّ بيتي
عتيقٌ عتيد..

وقفتُ على شرفاتِ
السكونِ بِقرطبة الأمس أبكي
وأتركُ حزني وحزنَ البلادِ يعرّش
في المشربيّات
في الشرفات الصقيلةِ
في دفءِ أمس الذي كان
ثم استحال طلولاً تطلُّ على رقصةِ
الغجريّات صخباً وفي النبضِ إيقاعُ موتي
إذا ضرباتُ الدفوفِ تراوحُ ما بيننا

ترى ما الذي كان ما بيننا يا ابن زيدون؟
ما زلتُ أسألُهُ.. قرارةُ حزنيَ موتي..
عزفٌ لِقيثارةٍ تستفزُّ الجوانح نائحةٌ؟
.. تستغيثُ.. ارونا الآن فيضَ وجودٍ؟
.. تعيثُ بِنبضيَ أنّاتُها.. وتجود
زماناً بأشجان أمس تصاهَلَ
بي وصلُهُ زاخراً مستفيضاً
يعود بولاّدة الآن صوتي..
يعود..

كوستا دل سول – إسبانيا



هيولى

فوزية أبو خالد

ما إن لاح لها في مرآة أمها

أنها طفله

وابتدت بدهشة كاسره

تسأل وتكسر

تتشيطين وترمي أسنان اللبن

في قرص الشمس

تعقص النحل البرّي

وتفتح أبراج الحمام

حتى دُقَّ جرس المدرسة

وانتهت اللعبة البريئه.

ما إن حدست الاحتدامات المحتقنة

وابتدت تطرح تفاحها في لفح الريح

تغسل الماء بجسدها

تتأزّم.. تعاند الممنوعات

وتهزأ بالتحذيرات

حتى دقّ الباب

وانتهت اللعبة الحرجه.

ما إن لمست تباشير الشجر

وابتدت تشمر عن سمرة خاصرتها

وتسمع في الحصى نبضاً يتسارع

تعمل كشمعة تنتحر

تشبّ حرائق صغيرة في عثّة العروش

وتعثر على المفاتيح

حتى دقّت الساعة

وانتهت اللعبة الجارحه.

كمشاهد خاطفة من شبّاك قطار سريع

كانت تجرها الرياح عكس روحها

قلبها لا يزال يدق بعنفوان

ومحطتها الأخيرة تقترب

بعبث ولامبالاة

تقلب العمر بين أصابعها....

كما يقلب مقامر أوراق اللعب

بعد أن تقرّر مصيره....

مستقبله خلفه وأمامه السهرة

طويله......................

مواسم... من الغياب

وليد الوهيبي

(١)

القيدُ... جرّد الحصان من خطاه
للقمرْ
وجرّد السماء من تساقط المطرْ
القيد في يد الرحيل
ضاع في انتفَاضة التخومِ
... ط
... ا
... ح
فأينما يجيء
أينما يغيب
شاعر الرمال يقرأ السطورَ
والوعود
والصورْ
فأولاً: تساقط الرذاذ فوق عالم الجنون
نبوءة قديمة
وعالم غريب
وموسمٌ من الصهيل يملأ الحقولْ
وصيحة - بريئة - تطارد الفضاءْ
وتعزف الوترْ!
وثانياً: محاربٌ مع المساء جاء حاملاً
قصيدةً وماءْ
وبعض أغنيات
محاربٌ يجوب في / قفارِ دمعةٍ /
و/صفحةٍ جديدةٍ /
مخطوطةٍ بماءْ!
تجاربٌ... وذكريات شاعرٍ
وأغنيات طفلة تموت كل حين
تموت كل حين
وثالثاً: موانئُ من الرحيل
صاغ لحنها فمي
قصيدة حزينة - مقتولة الحروف -
ملء الفيافي حزنها
ملء الحضور والغياب
ترتمي!

(٢)

النقش... والقصيدة المسافرة
ورحلة القَطَا إلى منابع الجنوبْ
كأنّها الخروج من بوّابة الدخول
/ لعالم البشرْ /
ورقصة المساء في المساء لن تكونْ
ستطفأ الشموع في بداية الحضورْ
يعود كل راقص من حيث كان قد أتى
وكل راقصة
تضيق في ثيابها مساحة الظنون
تجفُ في غصونها رمّانة الجنون
تجفُ في غصونها رمانةٌ...
تجفُ في غصونها...
تجفُ في...
تجفْ...
وصوت ألفِ فارسٍ من غياهب الزمانْ
يحاصرون أدمعاً حزينةً
يحطّمون بالخطى / مصانع المدينهْ /
فيبحر الخيال نحو خيمةٍ ومرقصٍ
وعالمٍ يموج في الرذائل
وصورة
قديمةٍ
لكاهنٍ
قديم
يمارس الغناء رغم صرخة البكاءْ
يمارس الغباءْ
وكالرياحْ جاءْ...
نازفاً
على الشفاه
- نقطةً -
من النبيذِ...
وبعضَ تمتماتْ



البدوي والحمامة

عبد العزيز مشري

قال البدوي:

الحمد لله، ماتت الزوجة العجوز، وتزوّج الولد المقتدر، وبقي لك، يا هرم اليدين، أيامٌ بعد الستين، لا تعلم نهايتها، ومعك من المال والقطيع - هذه الأيام - ما يفيض عن حاجة المحتاج في أوّل مهام الحياة.. فكيف بمثلك يعدّد بقايا أرذل العمر؟!.

***

حَامَ وطافَ، وحطَّ وشدَّ، واستقرّت به مشورةُ الخاطر عند بنت فلان:

وجهها كالصَحفة، وعلى صدرها يركض الخيّالُ.. جمالٌ، وسوء حال ستصلح مع ذي مال وعزلةٍ مثلك. وإن كان شاسعُ السن بينك وبينها بعيداً، فالمال يحقّق المحال.

***

عدّد ريالاته لشراء العروس؛ وتَمِلَتْ أُذُنا الأب من حرشفة الورق الجديد.

بعد أيّام.. كانت الصبيّةُ في الحضن، وفي العين وبين اليدين الراعشتين كالحمامة في قبضة المقتني.

هاجتْ وماجتْ، نزفتْ حوارقُ العين، وغامتْ بالفظاظة والكحل والحلي والنفَس المحموم، فقالت لوَيْح الضلوع في الظلمات: تسلّي بِرَعْيِ القطيع، وانظري هذا المخرّف حتى يجيء يومٌ قريب.

***

قلّب البدوي في سلاحه، فرآه بعد سن العجز كالخرقة البالية. وتلمّس قرارة صدره، فرآه يتآكل بالحسرة والغيظ.. صفّق الكف بالكفّ، وبصق على بياض ذيل اللّحية المدلاة وغمغم:

«تكفي يا بو فلان»!.

في الصباحات يحوم حول الصبيّة، ويزأر كالملدوغ، فتصعد شنعاء الغيرة.. يمنعها من الخروج إلاّ قُدّام العين تطوف بالقطيع.. حتى كاد يجعل على سراويلها القفلَ، وفي خطوتها القيْدَ.

***

ضُحى اليوم..

قال لها إنّه سيعود قبل أن تكمل باللسان عدَّ المائة، وخرج في مشوار بعيد إلى سوق يجمع البدوَ والحضرَ.

تراءى مع صديق قديم، أن يأخذه إلى الطبيب، فاقتادته الفرحة.

أمام الصديق الذي نازعه في قبول العلاج، رفض البدويُّ هذا الدواءَ الذي يفسُد فعلُه بعد يوم.

وعاد إلى عروسته، وقدماه - كما يقولون عن الهزيمة - : «تخطّ الطريق».

***

بات الليلةَ كما يبات المسلوبُ الجائعُ، بلا عشاء، ولا كلام.

وفي شرقة الشمسِ، كانت يده في يد صديقه القديم، وترافقا إلى الطبيب. قال البدوي:

يحفظك الله يا حكيم.. هات الدواء، ولو كان لساعة.

و..

قبض الطبيب القيمة مبتسماً أضعافاً، وهو يقول:

اذهبْ إلى حبيبتك في الحال، وافعل كما يفعل الرجال.

***

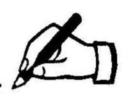
نقَّبَ بالصوت اللحوح في البيت وحوله عن العروس، فما جاءه ردا!.

تلعلطَ وتمططَ، وقافز بساقيه، وثرثر في الفضاء بحركات من رقبته ويديه، فرأى المنكودة على مقربة حولها القطيع. فدعاها لأمرٍ لا يحلّ الإبطاءُ عنه.

وكالحذفة بالحجَر.. جاءت الحمامةُ الخائفة، ولما كانت في قبضة المقتني كالرجفة.. صاح:

ألم تأتك هذه الملعونة الحمراء، إلا الآن؟!.. هيا، طريق بيت أبيك.. من هنا.

جدة



السحّارة

بدرية البشر

كانت زوجةُ أبي امرأةً قاسية، لا تشبه زوجات الآباء في الحكايات المعروفة، ولا تكفي لوصفها تلك النظرةُ الملتاعة – التي تطفر من عيون نساء عائلتي حين ترتسم حانية عليَّ – من جرّاء وجودي بين يديْ زوجةِ أبٍ غيرِ رحيمة. ذلك أنّ زوجة أبي كانت لا تداري قسوتها مثل زوجات الآباء الحاذقات بل كانت تردّ على جاراتها وهي تتهدّدني أمامهنّ:

– ماذا سينفعني إن أحسنتُ أم لم أحسن، آخرتها سيقولون «مرة أبو»....

ثم تعود لتبرّر أنّ القسوة هي التي تربّي النساء، وتجعل منهنّ نساءً حقيقيات.

ولقد كان السبب الذي دفع أبي للزواج بها، هو أنها امرأة عاقر، وستغمرني بالحنان تعويضاً عن حرمانها من نعمة الأمومة، ولن يأتيها يوماً ما أبناءٌ يجعلونها تفرّق بيني وبينهم. لكنّني أدركتُ حين كبرتُ، وصرتُ أمّاً، أنّ الأمومة شيء لا نتعلّمه.

لا أعلم كيف برّر أبي زواجَه يومها من هذه المرأة، بحجة أنّني صغيرة، وأحتاج من يرعاني، في حين كَفَّ هو عن رعايتي، وهو يراها تثقل كتفيّ الصغيرتيْن بحمولةٍ تنوء بها طفولتي وصبري. لكنّه كان على حق، لأن زوجته تغلق على من يقف أمامها منافذَ الهواء، فلا يعود يطلب سوى السترِ واتّقاءِ الفضيحة. وأبي رجل مسالم لا يحبُّ الشجارَ، ويخشى الفضائحَ والأقاويلَ التي ستنسج خيوطَها حوله فيصير خميرتَها.

عند هذا الحد من تبرير الأمور توقّفت حياتنا، لندخلَ في سلام قدري، يقبل الأمور كما تأتي، لأن الله هناك يسمعنا ويشعر بنا.

*

عمّتي الكبيرة «موضي» تسكن بجوارنا، في البيت المقابل. بابهم دائماً موارب، لا يُغلَق إلا بعد صلاة العشاء. وحين يهمّ الجميع بالنوم، وافتقد البابَ من يعسّه ذات ليلة، فإنّه يبقى مفتوحاً حتى أذان الفجر. وعندما يعود زوج عمّتي من المسجد، يتركه موارباً، لأن الصبح لا يخبّئ وراءه أحداً.

كنت أحب عمّتي موضي، لأنّها تشبه أبي كثيراً في حنانها الدافق. لكنها أكثر حكمةً منه، فهي لا تدع الخير ينكفئ متحسّراً، كما يفعل أبي حين يغلق باب حجرته ليحجب عنه صوتَ بكائي – الذي يوجعه حين تضربني زوجتُهُ. ورغم طيبة عمّتي، فقد كانت أكثر حزماً من أبي. ولأنّها تعرف أخاها جيّداً، فإنّها كَفَّتْ عن التدخّل في أمر شجارنا مع زوجته، لكنّها ناضلت كثيراً لتصدَّ عني بعضَ أذاها بأن طلبتْ منه أن أمضي بقيّة النهار في بيتها لأسلم من الضرب. ولمّا كان أبي لا يحب الدخول في أعماق الأمور فقد وافق، عسى أن يجعل هذا الحل بيتَه أكثرَ هدوءاً. وصارت لعمّتي، وغرفتها، حكاياتُ متع جديدة، راحت تسرّي عنّي جفافَ الأيام وقسوتها. بل إنّ شعري توقّف عن النموّ إلا حين راحت تضفره؛ فقد كانت تغنّي لهُ وَتَدعوه أن يطول، ليأتي الفارسُ الهمام، ويخطف حبّي عقلَهُ، فيحملني على سجّاد عجميّ تطوِّقُهُ رقصاتُ البنادق المشتعلة بأقدام الرجال، وهم يغنّون في عرس الجميلة. لذا أحببتُ شعري، لأنه صار مظلّتي التي تمطر بحكايات عمّتي في أماسي الوحدة، وأنا نائمة، وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي.

كان لعمّتي صندوق كبير، من خشب السنديان – تسميه السحّارة – مرصّعٌ بقطع نحاسٍ مدوَّرة، ومزلاجُهُ الذهبيّ يَصِرُّ في يدها كلّما همَّتْ بفتحه.. كنت وأنا طفلة، لا أَمَلُّ التنقيبَ فيه، ولا أكاد أصل إلى قطع الحلوى حتى تمدّها لي

من مخبئها السرّيّ. حتى حلواها لها رائحةٌ غريبة تمرّ الآن من تحت أنفي، رائحةٌ تعبق بالعنبر والمسك والزعفران والمعمول. و«لبانها المرّ» الذي يتفتّت بين أسناني، ويذوب في حلقي دون أن أشعرَ بذلك، تظل رائحته تنبعث مع أنفاسي، حتى صباح اليوم التالي.

وفي صندوقها أيضاً، أكياسٌ قماشيّة، أفواهُها مضمومةٌ بخيوط من القيطان البيض، تنبعث منها رائحةُ سدرٍ وحنّاء. وعقود عمّتي تبعث هي الأخرى على الدهشة، ولا أعرف عددها، لكنني في كل مرّة أرى عقداً يشبه الآخر، بخرزات من لون مختلف: فهي برتقالية، وزرقاء، منظومة كحبّات المسبحة، تتوسّطها قطعةٌ مدوّرة من الذهب، عليها رسوم غريبة، أدركتُ فيما بعد أنها زخارفُ فارسيّة، وهنديّة، أو بحرينية.

تتركني عمّتي طوال الوقت أتفحّص السحّارة، وهي تعرف أنّني لن أشبع منها. ولأنّ وقت الضحى قصير، فإنّها تتركني إلى سجادتها لتصلّي، ثم تحاول شدّي نحوها حين تفتح قرآنها الكبيرَ، ذا الأحرف الكبيرة، وتناديني:

– النوري[1] (لا أحد يناديني بهذا الاسم غيرها لأنها هي وحدها التي تدلّعني) وش هالكلمة؟

فأنظر في القرآن وأقرأ لها كلمتها الصعبة، وأحياناً أتمدّد تحت جذعها الدافئ وعذوبةِ قراءتها وأدخل في لجّة الأخيلة حتى أنام. عندها تحملني شراسةُ الوقت إلى بيتنا، لأكنس الحوش، وأغسل الصحون، وأكتب في كراريس المدرسة واجباتٍ كثيرة يتقاسمها النومُ مع بياض الورق.

*

تعلمتُ، حين كبرتُ، كيف أقاوم شراسة زوجة أبي. وكانت عمّتي تدفعني بنظرات مطمئنة إلى أن أكون امرأة قويّة ولكنْ عاقلة. فصرتُ أقضي النهار في بيتها، فأنجز واجباتي المدرسيّة، وأنام ملءَ جفوني، وأملأ معدتي بخبزها الحار، تاركةً عمل البيت وخدمته لزوجة أبي. وقد راحت هذه تتوّعدني، وتُهيّض همّ أبي ليمنعني من البقاء مع عمّتي، وحين لم تجاوبها سوى صفقات الباب وهو يقفله خارجاً، راحت تتركه في كل يوم بلا غداء، فصار يأتي ليتغدّى معنا في بيت عمّتي فتجلس زوجته وحيدةً تقضم فراغها وحسرتها؛ بل صار أبي أحياناً يُمضي قيلولته معنا، وبدلاً من أين يهيِّئ لي طريقَ الخلاص راح يتبعني نحوه.

كبرتْ عمّتي ولم أصدّق أنّها تكبر، لأنني كنت أُحسُّها تزداد حُنوّاً وشفافية. وعندما صارت تطلب منّي، وأنا فارعة الطول، أن أمدّ يدي لتتّكأ عليها وهي تنهض وساقاها ترتجفان ضعفاً، اعتقدتُ أنها تعاني من «روماتيزم المفاصل» الذي لا يوفِّرُ أحداً. وحتى عندما صارت تدخل في سَبْخَة النوم وهي جالسة، رحتُ وأبي نعيِّرها بالكِبَرِ مزاحاً، قائلين:

– عمّتي، يالله قومي نامي وخلّي السهر للشباب!.

فكانت تنهض وهي تردّد: يالله حسن الختام.

لكنّ عمّتي التي لازمت الفراشَ أيّاماً طويلة، وصوتها الواهن يختصر العباراتِ إلى إشاراتٍ، أيقظتْ في نفسي خوفاً لم يُردْ أن يصدِّق أنّ عمّتي قد تشيخ وتهرم. فلم أتمالك نفسي ورحتُ أبكي عند قدميها، وألومها بأنانيةِ طفلةٍ تحاول التشبّث بأمّها لكي لا ترحل:

– عمّتي هل ستتركينني أنت أيضاً؟

– يا ابنتي، كلُّ نفسٍ ولها كتاب.

ثم أشارتْ نحو السحّارة، وقلبي يتهشّم ببكاء مرّ، وأنا أنظر إلى الصندوق، ثم إلى عمّتي لأدرك ما تقول:

– يا ابنتي هذه السحّارة لن تكون لسواك، لقد كانت سلواك وأنت طفلة ومخبأك من زوجة أبيك. هل تذكرين عندما كنت صغيرة؟ كانت دموعك تجفّ وهي تبرق حين تنظرين إلى حلواها وتدخلين فيها ضاحكةً من أوجاع الأطفال التي تُنسى.

ثم أضافت وهي تخفض صوتها:

– هذه السحّارة فيها سرّي، سأكون داخلها أُنصت لك، وأرقبك بعناية، وحين تريدنني سأكون قريبة منك، وسأهتمّ بك عند الحاجة. فلا تخافي، إنْ ضاقت بك دنياك افتحيها في ظلال اللّيل وستجدين وجهي يقابلك؛ فإن كان يضحك فهو الرضا بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيتِهِ.

*

كان فقدان عمّتي أمراً بالغ الصعوبة. وقفت وحدي في عزائها، كما لو كنت ابنتها الوحيدة، في حين اعتنى أبناؤها بالمعزّين الرجال، وزوجاتهم أخذن يعتنين كثيراً بآداب العزاء، ويمرّرْن فناجين القهوة المرّة على المعزِّيات دون إهمال، فيما رحت أفكّر في أيّ صحراء شاسعة من الوحدة يرميني إليها رحيلُ عمّتي، وأيُّ شمس ستحرق جبهتي. وتعلّمت أن التسلّح بالصبر، ذلك الدرس القديم، قد حان وقته دون خيار!

حين اعتدتُ الوقوف على سحّارة عمّتي، دون أن يتهشم صدري بالبكاء، رحت أسلّي نفسي بأشياء عمّتي في ظلام

(١) النوري: تدليل لاسم نوره.

الليل كما اشترطتْ، ورحت أتنشّق زعفرانها وحنّاءها وعنبرها المخلوط بالمسك. وإذا ما أردتُ يوماً اختبارَ أمرٍ محيِّر رحتُ ألوذ بوجه عمّتي، كما حدث معي ذات يوم، حين جاء أبي ليخبرني بخطبة «سالم» ابن جارنا لي. ورغم أنّ «سالم» هو الرجل الوحيد الذي لا يعكّر صفوي البوحُ باسمه في أمسيات الوحدة، ورغم شعوري بقربه منّي (حتى حين كان يدرس بعيداً في الرياض) فإنّ أمراً كهذا كنت أدرك أنّ عمّتي هي وحدها من سيشير عليَّ بطريق الخلاص منه. فقد قلت لأبي حينها:

– سأستشير عمّتي.

وركضت إلى غرفتها.

ربما هُيِّئ لأبي أنني سأصاب بلوثةٍ في عقلي، بسبب فقدي لعمّتي التي كان يعرف مدى تعلّقي بها؛ ولهذا فقد كان حريصاً على تزويجي قبل أن أُجَنّ. وربّما ظنّ أيضاً أنني أداري خجلي، وفرحي، وحزني، لافتقادي عمّتي في هذا الوقت، بالركض إلى غرفتها، والبكاء. لكنّني بالفعل كنت أهفو إلى سحّارة عمّتي، لأفتحها، فتضيء لي عيناها، وأسنانُها الصغيره المتّسقة التي تلمع بانتظام.

عرفتُ ساعتَها أنّ عمّتي تباركني، ولا تخشى عليَّ من أمر هذه الزيجة.... فتزوجتُ!

*

وحين انتقلتُ إلى بيت زوجي سالم، حملتُ سحّارة عمّتي معي. ولأنّ صفحة حياتنا كانت هادئة كوجه نهرٍ أيامُهُ الماضيةُ لا تشبه الأخرى، فقد رحت وزوجي وطفليَّ، نغرف من النهر حكمةً لا تنضب. وصارت سحّارةُ عمّتي مركونةً في أسفل الخزانة. حتى جاء يومٌ، علا فيه صراخُ الصغيرين، وسباقُهما نحوي، كلٌّ منهما يحرص على سبق الآخر، ليبرّأ نفسه.

صاح عبد الله: «يمّه هو الذي فَعَلها!»

وراح الآخر يقسم: «بل هو يا يمّه هو...!»

اتّجهت نحو الغرفة، التي خرجا منها، أركض.... فإذا الخزانة المفتوحة تطرح صندوقَ عمّتي على وجهه، وحنّاؤها منتشر على الأرض، ورائحته لم تزل عبقة نديّة كما كانت من قبل، وعقودها تتكوّم في جانب آخر. رفعته، وقلبي ينكسر، حين سمعت صوت مرآة تنشطر، وهي تسقط من وجه غطاء السحّارة. ولم يعد الغطاء من الداخل، سوى لوح أسودَ، لا يضيء بداخله وهجٌ ولا عينان. رفعتُ المرآةَ بحَذر، وأنا أضحك لطفولتي ، ودفء عمّتي التي كانت تحملني في كلّ مرّة أفتح السحّارة على مشاهدة وجهي دون أيّ شيءٍ آخر. واشتدّ ضحكي حين أدركتْ مدى شَبَهي لعمّتي!



طرق تتلمس الليل

عبد الله التعزّي

من بين ذرات التراب انبثقتِ. رأيتُكِ تسيرين. لم أتحرّكْ من مكاني، ولم أقترب منكِ. المنازل الطينية تتعانق بكسوف مع البيوت الإسمنتيّة القاسية. تتقدّمين من نفسكِ باجتهاد. وتشدّين كثيراً على عباءتكِ السوداء التي كالليل بلا نجوم. انتصبتُ واقفاً خلف الجدار عندما سِرتِ بجوار حافة البئر. كانت البئر جافة تماماً، وصوت قدميكِ الحافيتين لا يكاد يصل إلى أذني. ألتصقُ بالجدار الطيني المتهدّم. قدماك تثيران القليل من الغبار. لا تخافي، سيري بحذر. لا تلتفتي إلى الخلف، لن يعرفكِ أحد. الجميع ممدّدون على أسرّتهم القطنيّة.

للحمام الذي ترين عيونٌ نائمة كما للقطّ الذي في طرف البئر الأخرى. وجهي لن يُرعبكِ كثيراً. أعرف أن سَوادَهُ غريب، ولكنني أعرفكِ.

لماذا أسرعتِ؟ أنا لم أتكلّم، وأنتِ لم تريني، والصمت مزّق أذني. فلماذا تنزعجين؟ لا. لا. سيري على حذر، كما من قبل.

تترنّحين الآن. نسمات الليل الساكنة تدفعكِ نحو البئر. لا. ابتعدي. ابتعدي. إنكِ تسقطين، احذري. تمسّكي جيّداً، فالحافة قاسية ويداك أفلتتا العباءة الممزّقة. هيا ارفعي نفسكِ. ارفعيها بقوّة فأنا متحفّز. لا ترخي أصابعكِ. حاولي الصعود بقدميكِ. لقد اشتدّت أنفاسكِ. لا تصدري أيّ صوت. حاولي فأنا أتقدّم منكِ. أقتربُ من حافة البئر. لا تنظري إلى القطّ، فسوف يذهب بعيداً. لا تصدري أيّ صرخة. عيناي تريانك. فزعُكِ يزعجني كثيراً. أمدّ لكِ يدي بقوة. هيا تمسّكي بها جيّداً. البئر سحيقة ولن يسمعكِ أحدٌ داخلها. لمستُ يدكِ الطريّة. أعطني اليدَ الأخرى الدامية. لا تتردّدي. أستطيع إخراجكِ من البئر. هذه الشيخوخة التي ترين، أنا لا أعرفها. هي التي جاءت قبل سنوات. أرتجفُ قليلاً ولكنّكِ خفيفة. أسحبكِ بقوّة. ساعديني أنتِ أيضاً. ضعي رجلكِ على حافة البئر. لا تهتمّي بي. ادفعي بقدميكِ. انفاسي دائماً لاهثة. تابعي المحاولة. سوف ننجح. أكاد انزلق في البئر. استعدتُ توازني. هيّا تشجّعي. خذي انفاسك الضائعة. ارتاحي فما زال الحمام نائماً منذ سنين.

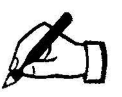
- شكراً.

لن أجيبكِ. كنتُ أشاهدكِ منذ البداية. لن أتركِكِ تعودين. لقد اجتزتِ البئر. هيا اذهبي قبل أن يراكِ غيري. لا تتعجّلي. بقي صندوقان. خذي هذا. إنه جميل ومزيّن بالنقوش. لا تتردّدي في أخذه. حسناً انفضي الغبار عن العباءة أوّلاً، فمازال في طرفها بعض الغبار المتشبّث. لا يهمّ، اتركيه سوف يذهب إلى الأرض. ما زلتِ تفكّرين في الصندوق؟ حسناً لا يوجد الكثير من الوقت. خذيه وإذا لم يعجبك انسيه. تمدّين يدكِ. لقد ارتحتُ كثيراً. لن أرسم ابتسامة مرعبة. أنا أمدّ يدي بالصندوق. وأنتِ تمدّين يدكِ ببطء. تأخذينه الآن. لا تتكلّمي، واصلي المسير.

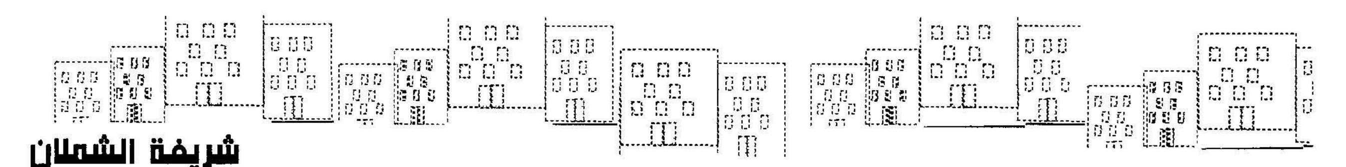
- لا تفتحي الصندوق الآخر.

لن أقول لكِ هذا فليس في فمي أسنان. تنظرين في عينيّ. تخفين الصندوق داخل العباءة. تتابعين السير، يدي الأخرى ممسكة بالصندوق الآخر. تبتعدين. تختفين في الإسمنت. التصقُ بالجدار الطيني. أتطلع إلى الليل وأنتظر زائراً آخر أراه يقترب...

الخبر



الحوت والمدينة



شريفة الشملان

حوت أسود.. ظَهَرَ في الأفق.. كبير لا تستطيع عيني أن تحيط به.. مقدمته كنتُ أراها.. أكثر شيء أراه بوضوح هو فمه.. كان فاغره.. وأميِّز أسنانه الكبيرة المنشارية.

يقترب حثيثاً باتجاهي..

تفصَّدَ العرقُ متصبّباً من كلّ أنحاء جسدي.. فَزَزْتُ من غرفةِ النوم، ورعشاتٌ تملأ جسدي.. شيء يعصر قلبي حتى يكاد يقطعه إرباً. صورة الحوت الأسود تحيط بي من كل جانب، وكذلك سباحته العجلى تجاه الشاطئ.. حافيةً كنت، الرمل كان ساخناً إلى حدّ الكيّ، تألّمتْ قدماي في البداية، ثم تحجَّرتا حتى أصبحتُ أجرُّهُما جرّاً..

من الجهة الغربية ظهر، هائلاً، ضخماً، أسودَ.. حجب أشعة الشمس رغم أنّها كانت في كبد السماء.. المؤذن كان يستعدّ لإطلاق نداء الظهر.. نادى «الله أكبر» الأولى ثم شهق وصمت.. والظلام يغطّي كل شيء.. فززتُ، أكاد أغرق بعرقي.. «بسم الله الرحمن الرحيم، اللّهم ربّ الدنيا وما فيها..».

حدَّثْتُ زوجي وسط رجفات رعبي.. مسح جبيني، أَحْضَرَ ماءً وَقَطَّرَ عليه قطرات ماء ورد وزعفران.. أسقاني إياه وهو يتلو آية الكرسيّ.. ونصحني بالامتناع عن رؤية نشرات الأخبار..

في الليلة التالية شاهدته يقترب..

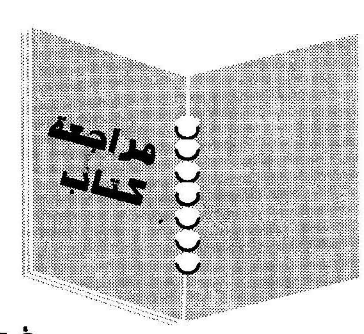
في الليلة ما بعد التالية رأيته يزداد اقتراباً حتى ليكاد يحاذي الشاطئ.

قررتُ أن لا أنام.. أصبحتُ أخشى إغماضة عيني.. قرأتُ سُوَرَ الكهف وآل عمران، وياسين، والمعوذات. شربتُ قهوةً مُرّةً، صببتُ الماء البارد على رأسي.. هرباً من وَسَنٍ يطبق عليّ.. ولكنه سلطان كما قالت أمّي ذات يوم. وجدتني أنام.. وهو يزداد اقتراباً.. وأنا أزعق بأعلى صوتي: «أنه حوت لا يرحم الناس.. قادم سيبتلعنا جميعاً كباراً وصغاراً..». لم يسمع أحد صوتي حتى تقطّعت كل حبالي الصوتيّة.

ومع من ابتلعه الحوتُ كنت.. مع المساجد والشوارع والأسواق.. وكل بيوتنا شرقيِّها وغربيِّها بشمالها وجنوبها.. أحسستني ببطنه، ورائحةُ قيءٍ فظيعة تحيط بي.. قلت لنفسي، هذه بداية عصارات معدته، لا بد أن ننتظر الطحن..

عجب كبير يفجعني، الجميع يمارس حياته بعادية تماماً يبيعون ويشترون ويتزاوجون. الذي أثار غرابتي، أنني لم أصحُ، ولم يحاول زوجي إيقاظي، بل لحق بي وسط بطن الحوت.

تأقلمنا معه جميعاً.. أصبحتُ أمشّط شعرَ ابنتي وأذاكر لها القصائدَ.. أذهب لعملي.. لم يعد زوجي يغلق التلفازَ عن نشرات الأخبار.. ولكنّي فعلاً لم أستيقظ من نومي.. لم يوقظني أحد.. بل لم يصحُ أحد كي يوقظني.. ورائحة القيء أعتادُها، أعتادها!



خريطة المشي بين الدروب المحذورة[*]

تأمل في مجموعتين لكاتبتين سعوديتين

عالي سرحان القرشي

حفلتْ كتابةُ المرأة السعودية بالدخول إلى مشكلات المرأة. وتَدَرَّجَ ذلك من كتابةٍ تواجه هذه المشكلات مباشرةً، إلى كتابةٍ تستبطن هذه المواجهة وتعمل على إعادة سرد العلاقة بالخيوط المتشابكة مع الواقع في عالم الكتابة. وفي هذه السانحة سنقف على مجموعتين لكاتبتين يصرخ ذلك الأمرُ في إبداعهما، محيلاً المواجهة إلى إبداع.

الأولى: مجموعة أميمة الخميس و.. **الضلع حين استوى**. فهذه الكاتبة تعي أسلوبَ الخروج من ربقة الوقوع في المحظور الكتابي، وتجاوزه للظفر بكتابة تتجاوز المواجهةَ المباشرة للمشكلات إلى نسج المسيرة الإنسانية. وهي تواجه تلك الأمور، وتتّخذ المواقف المناسبة إزاءها، في لغة تعلو على السرد المباشر، وتدلف إلى حركة الإبداع حين تصهر من اللغة والحدث ما يبني وجوداً متحرّكاً تصوغه قدرةُ الإبداع. ويتجلى الوعيُ بذلك في قول المؤلفة: «... إنّ الكاتبة، بالتجربة وعملية النشر الأسبوعي، تكتسب حساسيةً غريبة تجاه المحظور. لا أعتقد أنها تلغيه، ولا تهدّد مواطن الإبداع بداخله، بَلْ بالعكس قد تطور أدواته الخاصة بحيث توصل جميع ما بداخلها من إبداع أو أفكار. وهذا يعني أنّها تصبح قادرة على كشف خريطة المشي بين الدروب الملغّمة»[1].

يبتدئ ذلك الوعي من العنوان الذي اختارته الكاتبة لمجموعتها. فقد جاء هذا العنوانُ حاملاً العلاقةَ بين المصائر الإنسانية وبين ما تواجهه. ذلك أنّ الإشارة في الحديث النبوي الشريف إلى أن المرأة خُلقتْ من ضلع أعوج، تتضمّن في إيحاءاتها الرفقَ بالمرأة، وأن من رام عدلاً لذلك الضلع كسره. فمثل هؤلاء المؤولين قد وقعوا في شرك الإرادة التي اغتالت حريّة المرأة المتّفقة مع طبيعتها فحدث ذلك الانكسار. ثم يتجلّى في مشروعية انتقال هذه الشخصيات إلى عالم أميمة الكتابيّ، حيث يستبطن فعلُها الكتابيُّ تلك التحوّلات التي تمرّ بها الشخصية ويغرسها في الفضاءات المتنقّلة من عالم إلى عالم، لينمو بذلك الفعل على جسد الضحيّة فكراً وسلوكاً، وحواراً مع الأشياء والعوالم حولها. ونجد أننا هنا أمام نصّ جديد يعي مشكلات المرأة من خلال إحداث وجود حيّ متحرك لسيرتها، وكأنّ الأمر كما يقول الدكتور معجب الزهراني «إنّ عملية إنتاج النصّ هنا لا تعني مجرّد إتقان مهارة الكتابة لإعادة قول ما يقوله ويقبله النصُّ السائد، نصُّ الرجل، وإنما تعني في العمق محاولةَ إنجاز ذلك النصّ المختلف الجديد، الذي ينبثق من الرغبة في مساءلة شروط تكوّنه وتشكّله ونشره وتداوله..».

نجد في هذه المجموعة حكايةً بعنوان «الهجرة الأخرى»، تبدأ بقولها «كان صباها الفاتن كثيراً على قرية، قليلاً مضيّعاً في مدينة. لكنها كانت تجيد ترطيبَ شعرها الأجعد بدهانٍ كثيف، فيبدو مشدوداً لامعاً يُبرز قسمات جبينها المتّسع الناصع». فنحن هنا أمام شابة ذات جمال آسر تعاني قلقاً من ذلك في القرية والمدينة

(*) أُميْمة الخميس: **والضلعُ حين استوى** (الرياض: دار الأرض)؛ وبدريّة البشر: **نهاية اللعبة** (الدار نفسها)

(١) **النص الجديد**: ع١ ص ٧٩، جمادي الأولى ١٤١٤هـ.

معاً.. ولكنّها لا تيأس وتمعن في تنصيع ذلك الجمال.

يتعلق الانسان بمركبه لأنه لا يضمن الاستقرار في غير أرضه!

فما هي علاقة هذا الاستهلال بما يكمن في رواية حكايتها فيما بعد؟

إن هذا الاستهلال اكتنازٌ لحالة المأساة والقلق التي تعايشها وتواجهها بصورة الإرادة المتمثّلة في إضفاء ملمح جماليّ تعتزّ به، تلك الإرادة التي تمتدّ على ألوان مختلفة داخل الحكاية في مواجهة صورة الضياع من القرية إلى المدينة التي تتدرّج في الرحلة.

وفي الحكاية هجرة أخرى، فما هي علاقة الهجرة الأولى بها؟

«الهجرة الأولى كانت من قرية نيليّة صغيرة مشبعة بالطمي إلى المدينة الكبرى». الهجرة الأولى توازي فعل النيل بالنسبة للمدينة، وهذا يشير إلى الإخصاب ونماء الحياة. والهجرة الثانية إلى نجد ليلتقي وادي النيل بالصحراء، ليلتقي الإخصاب بالقفر، ولكن ذلك كان على حساب الوسيلة التي مثّلتها هذه الفتاة.

وحين نتساءل عن العلاقة بين هذه العبارة التي جاءت بين قوسين في الحكاية وبين هذه الهجرة «العنز المصرية حين انضمّت إلى قطيعه أنجبت ثلاثة توائم متوالية» هل هي علاقة الخصب أو الضياع أو النظرة الحيوانية للمرأة؟... فإنّنا نجد أن النص في إطاره الإبداعي قدر على أن يفصح عن جرأة في كشف هذا الوضع المأساوي تجلّت في الدخول إلى التعبير دون مواربة، وذلك بحكم السياق الذي مكّنه من هذه الصراحة الجريئة... إذ إن الحكاية تلحّ على طبيعة الإخصاب لوادي النيل وعلى البعد الأسطوري له، ويأتي ذلك في صورة سردية في حكاية «الهجرة الأولى» وفي حكاية العنز، وفي حكاية المرأة؛ ويأتي أحياناً في صورة تقريرية كما في قول الكاتبة «ما الذي يُحدثه الطميُ في خلايا أجسادهم، كيفَ تنخر تلك المياهُ النيليّةُ الدافقة المنبثقة من ذراع «رع» العظيم لتصبّ في ذلك الوادي الذي ينجب الأجنّةَ مشرقةً ومتتاليةً ومخصبة بالبعث؟» فلِمَ ذلك الإلحاح؟

لعلّه إيحاء بضرورة أن يؤول ذلك الخصب إلى قوةِ حياةٍ أشمل من العلاقة التي انحصر فيها ذلك الخصب داخل الحكاية.

نلحظ أن المرأة لم تتخلّ عن قاربها الفرعونيّ الذي أحرقه زوجها. ولقد رسمت الحكاية في بداية الالتقاء بالرجل النجديّ، البعدَ الشعوريَّ بينهما؛ فهو لا يعرف بيتهم إلا بواسطة «يوسف الحلاق» ويعثر في السلّم لأنه لم يعتد صعودَه أو صعودَ مشابهٍ له.. ولقد كان التعبير مليئاً بالدلالات الرمزية؛ فيوسف الحلّاق يدلّ على الشخصيّة القابلة للقيام بخدمة أشخاص كثيرين، الأمر الذي يضفي طابعَ المادية والجشع في هذه الخدمة التي قام بها، وعدم وجود الجذور والروابط بينهما بسبب من حضور الاستعانة لمعرفة دارهم بواسطة قائم بالخدمة. فطلب الزواج الذي غالباً ما يتمّ بين أسر تعرف بعضها بعضاً، إمّا بروابط القربى أو السمعة الحسنة، قد آل في النصّ إلى قضاء غرض وتنفيذ خدمة، شأنه شأن خدمة الحلّاق. ومن هنا نجد أن النصّ يعمد في مثل هذا إلى صياغة التعبير والحدث للدلالة على الخلخلة التي هزّت قيم المجتمع، وطغى فيها الاستهلاكُ على قيم التزاوج والتعارف والنسب. ومن التعبيرات المثيرة «بطن نجد» الذي يكتنز دلالةَ التيه في أعماق الصحراء، والتعطّش للخصب والولادة.

ولقد نجحت الكاتبةُ في إيضاح صورةِ المفارقة والبعد الشعوريّ بينهما. ففي بداية لقائهما يغيب أيُّ هَمْس إنسانيّ، فلا تعبيرات حبّ بينهما، ولا عواطف، وإنّما علاقة آلتْ إلى ماديّات واستهلاك، تظهر في قولها «وفي الفندق الفخم تحولّت تلك الوردة إلى بيضاء».

وفي الرحلة يفترقان وإن كانا معاً: فهي تتمسّك بالمركب، وهو يعود على بعيره. وبعد أن يطوي الزمن صباها، ويمتلئ البيتُ بالأطفال، يحرقُ زوجُها المركبَ، ليقطع عليها وسيلةَ العودة، لأنه يريد الزواج بأخرى، ويريدها أن تبقى للعناية بالأطفال، ليخلص إلى الأخرى التي أغدق عليها الأموال؛ وهو ما جعل هذه تهذي بها، وذلك لكي يجدد شبابه كما زعم.

ومن الممكن أن نتساءل ما قيمة الإلحاح على الوسائل القديمة للنقلْ كالبعير، والمركب الفرعوني، بينما كانت الحضارة الحديثة هي السبب في طيّ المسافات وإقامة هذه العلاقة الماديّة بينهما؟

لعل ذلك تجسيدٌ للتشتّت الإنسانيّ الذي تصنعه هذه الحضارة، فيكون التعلّق بهذه الوسائل تعبيراً عن عدم الثقة في هذا المظهر الحضاريّ، أو

نصوص تقتنص الوضع الإنساني في زحمة الحدث!

رسماً كما قلنا سابقاً لبُعْدٍ أراد الاستهلاكُ أن يجعله ملتئماً، وهيهات أن ينجح في تحقيق ذلك الائتلاف. ذلك الأمر الذي رصده النصّ، مبتدئاً من وسائل الإنسان الأولى، والتجائه إليها، إنما هو تجلٍّ لاعتصام الإنسان بمقوّمات وجوده الأدبي، أمام مقوّمات وجوده الحضارية التي أحاقت بإنسانيّته واغتالتها، فهي تتعلّق بمركبها لأنّها لا تضمن الاستقرارَ في غير أرضها. لكنّ حمل المركب وخزنه في الصحراء يوحيان بمفارقة للطبيعة العملية للاستخدام؛ وهو ما أراد النصّ أن يظهره. فمركب في الصحراء، رمز يوحي بعدم الانسجام، والالتجاء إلى ما لا يمكن أيضاً أن يحقّق التوافق؛ إنّه التجاء للتاريخ الإنسانيّ، حين غاب الفعلُ الحاضر عن تحقيق النجاح، واستمساكٌ بشيء تراه يعيد إليها أصالتها ووجودها المنتهك، ويعود بها إلى النيل والماء الذي أحبّته وأمدَّها بالخصب.

وتومئ رحلته على بعيره، إلى طبيعةٍ لم تعايش الحاضرَ لتحقّق التواصل معها، ذلك التواصل الذي تمّ منفصلاً من بئر طبيعتيهما وعاجزاً عن تحقيق أيّ توافق بينهما؛ فهو قد حدث لزيادة الأولاد. ولقد عبّرت الكاتبة عند ذلك مباشرةً حين قالت «وبالرغم من أن نباتات أحواض النهر عندما تُقسر عنوةً على النموّ في مفازات ومناخاتٍ مغايرة، سرعان ما تتهرّأ وتنطفئ، ولكنّها بَسقَتْ بحيويّة عجيبة محبطةً قوانينَ الطبيعة». ولقد جاء تعبير الكاتبة «الرأس يتبع الرأس»، دلالةً موحيةً بغياب حميمية اللقاء الزوجي، وضياع تربية الأولاد.

أما أغلب نصوص **نهاية اللعبة** لبدرية البشر، فبطلتها هي المرأةُ المسحوقة، التي أقامت النصوصُ علاقاتٍ لعوالمها جعلتْ نبضَها يئنّ تحت تشابك تلك العلائق وتحوّلاتها، الأمر الذي لم يجعل ذلك الانسحاق استجابةً لعلائق ميكانيكيّة بين المجتمع والمكان والمرأة، وإنّما كان تشكّلاً وامتداداً تراكميّاً لفعل التحوّلات التي لا تقف في وجهها إرادةُ التجاوز، فيؤول ذلك إلى وعي الفنّان الذي يستصرخ في فعل الكتابة نبضَ الإنسان، ويقيم داخل الفنّ القلقَ الإنسانيّ الذي لا تخدع الفنانَ عنه لذّةٌ سطحيّة...

ففي النصّ الأوّل من هذه المجموعة وهو «اليوم العالمي لزهرة» نجد العنوان يضع التفكيرَ في النص أمام إشكاليّة كبرى تمتدّ من عالم زهرة الصغير إلى الوضع العالميّ بأسره. فكما يشير ذلك إلى التندّر بوضع زهرة، فإنه يشير إلى التندّر بالأيام العالميّة التي يحتفل بها العالم، ويجعل ذلك اغتيالاً للنبض الإنساني، ابتداءً من اليوم العالميّ لحقوق الإنسان، ومروراً باليوم العالميّ للمرأة، وانتهاءً باليوم العالميّ للطفل..، وكأنّ العنوان يذكّرنا بما آلتْ إليه هذه الأيام من شعارات وخطب. أقول نَجَحَ العنوانُ في هذه الإشارة، وحقّق ارتباطاً بين النصّ وبينه، وهو ارتباط يجعل القضيّة أعقدَ من أن تكون بسبب وضع اجتماعيّ خاصّ، إذ حملت في تشابكها العلائقَ التي حرّكت قيَم المجتمع ووضعت أجياله في قلق بين الاستجابة للحاضر والخوف من اغتيال تلك الاستجابة لأعراف الماضي وتقاليده.

ولقد جسّد النصّ همَّ الاستيقاظ ومسؤولياتِ المرأة عن ذلك في فعلٍ ينبئ عن تشتّت إنسانيّ يبدأ بالشتات اليوميّ لهذه الأسرة المكوّنة من الأم والأب وطفلين في سنّ الدراسة، وآخر صغير. ذلك أن الأب يأخذ الطفلين إلى المدرسة، وتمضي زهرة بالصغير إلى بيت جدّه وجدّته ثم تمضي إلى عملها مع زميلاتها في السيارة التي يشتركن في استئجارها. وحين تدلف بالطفل الصغير إلى الشيخ العجوز تسمع من زوجه العجوز قولها «هؤلاء نسوة آخر زمن يتركن بيوتهنّ، ويضعن رؤوسهنّ برؤوس الرجال».. هنا تشفّ التحوّلات الاجتماعية عن قدرة تواصل الفهم الإنسانيّ لها، الأمر الذي يجعل الفجوة كبيرة، ويجعل الفعل ونقده رمحَيْن متواجهين.

ثم يأتي السياقُ ليظهر اغتيالَ السائق لحريّتها في كشف وجهها، حين تحدّق عيناه في صورتها بلا انكسار، فيكون الهروبُ من ذلك مدخلاً لها في حالة من الهمّ والوجع لتصغي إلى زميلتها «مريم» وهي تشكو لها زوجها الذي يسطو على راتبها فتبادلها الهمَّ والوجع ثم يكون سياق الحديث عن العمل بعد ذلك سياقاً مليئاً بالضجر والرغبة في التنفيس... وتكون العودة ومواجهة الزوج والصغار ومسؤوليات البيت، وينتهي المساء بابتعادٍ عاطفيّ بين الزوجين.

وفي نص «الحذاء» نجد الكاتبة تلتقط معاناة الحصول على ضرورات الحياة لفتاتيْن حمّلتْهُما الظروفُ أكثر مما تحتمل مثيلاتُهما، ووضعتهما في مواجهة الحصول على الكساء والمشاركة في إعاشة أسرتيهما، بينما مثيلاتهما كما يبدو من غائب النصّ وحاضره يَنْعَمْنَ بالدلال والملابس الجديدة إلى الحدّ الذي جعل إحدى المعلّمات تفتح كرّاسَ الطالبة «سعيدة» لتكتب فيه لوالدها «إذا لم تغير ابنتك حذاءها فلا تأتِ للمدرسة غداً»!

ويلتقط النصّ لهاتين الطالبتين إصرارهما على الشعور ببهجة الحياة ويجعل ذلك سياقاً عاماً في أسرتيهما، إذْ ينفق والد «سعيدة» ما جَمَعَه من بضاعة الخردة في يوم واحد، ليسعد زوجه ويبهج ابنته بالحذاء الجديد، وتشعر الطالبة «جمعة» بالسعادة بأحلامها الجميلة.. لكن النصّ لا يلبث أن يجسّد اغتيال هذه اللحظات الجميلة حين تنطلق الفتاتان إلى السوق لابتياع الحاجيات الصغيرة كالجوارب واللبان، فتتجهّم أمامها البليّة فتكون الخسارة قاصرة على الحذاء الذي سعدت به ذلك اليوم.

ولعلّ النصّ يشير إلى فداحة التعلّق بالحلّ الذي يمسّ ظواهر الأمور، إذْ كان عدم الدخول إلى عمق المشكلة سبباً في ارتكاسها وبروز نُذُر الشرّ قبل اكتمال الفرح.

وإذا كانت غالب نصوص بدرية البشر، تتّسم بخلق واقع لا يختلف عن تصوّر الممكن، فإنّ ما يحسب لفنّ هذه النصوص هو قدرتها على اقتناص الوضع الإنساني في زحمة الحدث.

فصل من رواية

أشباه

رجاء عالم

(١)

في ليالي بساتين الطائف كانت الأشجار تنام على أكتافنا وسواقي المياه بعد أن تهدهدها الجنادب، وجدّتي ظلّت أسيرة لسكينة الليل والسهر، لذا فلقد استبسلت في حرب نعاسنا حول فتيل الفانوس بحكاياها. حكت أن: «ابن السلطان طال بحثه عن بدر البدور، وذات يوم دخل واحة مسحورة، وجاء بحصانه ليشرب من عينها فلمحها في الماء، فتاةً كالبدر، ووقع في عشقها، وحين استعطفها لتهبط إليه تمنّعت.. فلجأ لعجوز معروفة بالحيلة، فوعدت بتسليمه ساكنة الشجرة الجميلة.. ثم جاءت العجوز بأطفال يبكون من الجوع، وجاءت بخروف بحجّة ذبحه لإطعامهم، وتمركزت تحت الشجرة وجردت سكينها الحادّة، وبدأت تذبح الخروف بطرف السكّين البارد، وعنق الخروف لا تنقطع.. تذْبح وبدر البدور ترشدها عبثاً لاستعمال الطرف الحاد، والعجوز تتظاهر بالغباء وتُواصل الذبح بالطرف البارد.. حتى اضطرت بالنهاية بدر البدور للنزول من على غصنها العالي لمساعدة العجوز على الذبح، فوقعت في يد ابن السلطان ثم في عشقه..».

نجحت عجوز جدتي في النزول ببدر البدور من على شجرتها، تماماً كما نجحت نهاية الحصان العاشق في جرنا لهبوط ساحة تلك النهاية.. فتلك الحكاية بنهايتها تلك تشكّل طعماً لا بد وأن يوقع الكثيرين، فيدخلها كل منهم بنهاية من نهايات كثيرة نجحت البداية في تفجيرها بدواخلنا.. وليلةَ انتهيتُ من تلاوتها شعرت بي أرقب طلعة سهيل في شماله، أو بالأصحّ شعرت به يتبعني لما وراء اللوزة الكبيرة بصحن دارنا كمن يريد تسريب نهاية تليق بحسنائه.. نعم إن نجم سهيل الذي ظل يهيمن على الحكاية ويشدّ إيقاعاتها بخيوطه العلوية قد توارى قطعاً عند المشهد الأخير، أو لعلّه مشهد مُختلق أُلحق بالحكاية بينما الشمالي مسحور بدومة حسناء في دائرة نوره.

توقّفت طويلاً أمام وجوم حسناء وحزنها في المشهد الأخير، وهو وجوم شاركت فيه حتى صخورُ الوعر والسدرة الكبيرة بقلب السهل، وجوم ما هو إلا احتجاج موجّه للعنف المشتملة عليه تلك اللحظات من على السدرة.. لا لكون المعشوقة غير كفيلة بالعنف أو غير متمرّسة ومتآلفة معه، فغالباً ما جاءت الأساطير مسلوبة لشيء من العنف، كما هبوط بدور من فوق الشجرة لترشد العجوز لطرف

السكّين الحاد ليتمّ الذبح.. إذاً فحكاية مثل حصان اخوي خضير حَرِيَّةٌ بعنف أشدّ وأكثر أصالة، وسيلته ليست مصنوعة كمقص ولا خارجة عن ذات المعشوقة، وزمنه ليس خاطفاً لا تلبث فيه الضحيّة حتى تسقط جثّة هامدة.. إن حسناء أَهْلٌ لعنف تقترفه يداها.

وبهاؤها المُستحضر كقوة مفجّرة للنصّ، عنف يدوم زمناً يشفي غليلها وغليل السائر في حكايتها، لماذا؟ لأن الرعب الذي هيمن على الحكاية وساقَ حسناء وجاريتها وفي إثرهما العاشق المجنون، ما هو إلا رعب الموشك على المثول في حضرة عشق طاغ في عالم مطلق (حيث الصخر يتزاوج بالظباء والنمور بالبشر وحيث النسل خليط كوني).. عالم من جنس الخيارات التي تمّت في الحكاية: حصان يرتقي لمرتبة العشق البشري المجنون، وفتاة ترتقي لمرتبة تحريض أقدارها بصعقة جمالها ثم بإحداثها للثقب في السقف للنفاذ للحصان وتفجير الجان الكامن في الموقف، ثم في رحلة الفرار ومسابقة الزمن ولهاثنا وراءها، الرحلة التي تبعاً لنصيحة الجارية اتّخذت المسارب الصاعدة للأعالي، حين أشارت على سيّدتها باجتناب دروب السهل وسلوك المرتفعات الوعرة والمحفوفة بالنهايات وبدروب سهيل العلوية. وأخيراً خيار اللجوء للسدرة تلك الشجرة المحاطة بالنفس الأسطوري والقدسية.. وفوق كل ذلك ضلوع سهيل في فرار الجارية وسيّدتها وقياده الضمني للعاشق ليلحق بهما.. عند هذا الحدّ من الخيارات ظلّت الحكاية تنهبنا بأحلام رومانتيكية حدّ الشر، حتى توسّطت بنا عصوراً مغرقة في القدم حيث الترحيبات السحرية والمخلوقات الناشئة والتي للأرواح وللشياطين والعشق الأسود وفرسانه اليد العليا عليها.. نجح سهيل في حصارنا داخل ذلك العالم، لذا فحين جرؤ العاشق فانتهى بمقصّ، هتفنا محتجّين بأن هذه أقرب للنهايات الكرتونية، وهي نهاية شديدة الانتماء لروح العصر الحاضر والتحديث. هذه الروح العصرية التي غادرتنا بمجرّد دخولنا الحكاية.

ان أكثر الشخصيات تمثلاً للعنف والغرابة والسحر في الحكاية هو بلا شك خضير، فمنه انبثق فعل لا يقل فتنة عن فعل العشق المتصدّر للقص، هذا الأخ يفلت أخته لتيه مطلق، ومن ثم أفلت وراءها الحصان مصهداً لنزال ونهاية مطلقة.. فما الذي حال بين حسناء والاستجابة حتى الرمق الأخير لهذا النوع من الانفلات؟!

ما الذي جعلها تقف على باب المجهول مغمدة كل فتكها لترتدّ راجعة بعد قتلها الحصان على أعتابه وبمقصّ؟! تراجعت عن الفناء في المنازلة بهذا العشق المرعب.. وهنا يختلج حتى سهيل بكرتونية النهاية المقرّرة، وفي محاولته لاقتراح البدائل يخذلنا بعض الشيء، وقد اتّجهت جميع تلك النهايات لتشير إلى قتل العاشق منفرداً. ولا نهاية جرؤت فاخترقت عتبة ذاك العشق لتقدح طرفيه، ولا نهاية تركتنا مع حسناء نسترق ولو لمحة من ذاك العالم المُزلزل واللاممكن! للمحة جعلت حسناء تطوح بضفيرتها فتلجمه وتنطلق على صهوته غارسة كعبيها في خاصرته حتى انشقّ جسدها شطرين من منتصفه، مطبقة عليه حتى الموت. فالموت الذي لا يحدث نتيجة لملامسة العاشق للمعشوق ليس بالعنف اللائق بحكاية حصان أخوي خضير.

ولم أكن لأجرؤ على تخيّل نهاية، لكنّني توقفت في تلاوتي الثالثة للعاشق. وانسقت لأصوات أجدها في الحجرة حولي. كان هناك من يبدّل مفردات الصفحة لتقول إن حسناء تنهّدت فجر اليوم الرابع واستوت في فراشها من تراب، لتجد أن كل ما رأيناه من قتل الحصان بالمقصّ ما هو إلا كابوس من هبّات سهيل، أفاقت منه وما زال دمه يشخب في حلقها، استوت جالسة وقد عرفت أن الكابوس رسالة، أوضحت لها الدرب الذي لن تسلكه قطّ على صهوة الحصان: درب الغدر به. ولمحت الجارية تبدّل سيّدتها في رجفة يديها، رجفة من يوشك أن يهوي للدرك الأسفل من الحمى. لذا فلقد بادرت بتسلّق السدرة حين بلغتهما حوافر الحصان تدك الأرض صوبهما، ومن غبار وصوله أفاقت السدرة على حسناء تهبطها بينما جاريتها تولول، تريد ردّها.. وحسناء تهوي بخفّة، وحين لمست قدمها الأرض شلّ الحصان منتصباً، كان أنفه قد ارتطم برائحتها على بعد ذراع منه.. ثم غادرت الحركة الموجودات وغدونا عاجزين مع الجارية عن ملاحقة ما تمّ بعدها..

بعد ليلة بدت كدهر خرجت الجارية من الجبل عجوزاً شمطاء وحكت للناس كيف قفزت سيّدتها حسناء من على غصن السدرة وامتطت ظهر عاشقها، الذي لملامستها لظهره قفز قفزة عميقة لقلب الوادي، واستمرّ يركض بها أيّاماً وليالي لا يغمض لهما جفن ولا يقفان للتزوّد بزاد، يلوحان للمسافرين كتلة لا يميّز فيها الفرس من الفارس، كتلة ترحل حتى تبدّدت في الأبصار.

وبعد أيام خرجت شمطاء أخرى وأعلنت أنها جارية حصان اخوي خضير، ووصفت لحلقة السمّار تلك الليلة التي قضتها مع سيّدتها في التخطيط لوصول العاشق: توقعنا وصوله في اليوم الرابع في منتصف نهاره. وبينما حسناء نائمة في حراستي، وسهيل غارق في غزواته تحت جفنيها، حدث ما لم نتوقّعه.

ذلك أن الحصان وحين بلغته طلائع معشوقته، قطع ما يفصله عنها من أميال في لمحة، حتى أنّني لم أع حضوره أمامي. شللت بينما حطّ عليها واستمرّ يطحنها بحوافره، حتى خالط جسده أشلاءها ونزّت عروقه بدمها، عندها ثبت به لوعة، انتفض ثم برك على بقعتها ليموت.

وفي اليوم السابع خرجت جارية من تراب الوادي، وحكت كيف لجأت وسيّدتها للسدرة، وما هي إلا لمحة حتى هيمن الحصان على المكان، فكان يلفّ ويدور بالسدرة فاتحاً شدقيْه، رافعاً يديه إلى الأعلى... واستمر يطوف بعينه تقدح لحسناء، ولمراقبته أصيبت الجارية بالدوار فهوت للأرض وانطمرت تحت حوافره، (حي حي) يطوف ودائرة طوافه تضيق حتى دخلت جذع السدرة، يطوف حتى استحال مع السدرة وحسناء لضفيرة ملتحمة واستمرّت الضفيرة تنطوي على نفسها حتى لفظت أنفاسها وتبدّدت.

***

كل ما سبق نهايات خاطفة لرواية تملك أن تمتد لألف ليلة وليلة، وتغريني بملاحقتها على مهل، نعم سنعود للتشبّث بلحظة صعود حسناء للسدرة.. ومن هناك يمكننا العودة بسياق الحكاية لأعتاب ذاك العالم الممنوع، والذي خشي حتى سهيل ولوجه.. من السدرة بوسع أي عابر سبيل استلام الزمام لقيادة الحكاية لأشد مساربه حلكة وشيطانيّة، مسارب تليق ببداياتها...

(٢)

«جرت العادة في بابل على أن تُنصَّب المرأة كاهنة عظمى في المعابد الخاصّة بالرموز الذكور، أما إذا كان المعبد يخصّ رمزاً من الإناث فكاهنه الأعظم لا بد وأن يكون رجلاً. وقد اعتبرت الكاهنة العظمى قرينة للرمز فحُرِّم عليها الاقتران بالمخلوقات. إلاّ أن شريعة حمورابي من ملوك الدولة البابلية الأولى سمحت للكاهنة العظمى بالاقتران بشرط عدم الانجاب، أي بعد أن تصل سن اليأس...».

ما علاقة كل ذلك بحكاية الحصان العاشق؟ الإجابة في الحكاية ذاتها. والآن لنرجع للصبيّة الحسناء على مطالع الفجر، تسير في قفر لا تؤنسه نار ولا بشر، أفاقت لتوّها من نجوى سهيل، وها هي تتبع باطن أقدام جاريتها الثيب على التراب، تصل إلى غار تحرس بابه جثّة الجارية، بآثار نابيْ السعلاة على عنقها، تقف الجثّة في حراسة خرافة السعلاة مولاتها الجديدة. وحسناء وحدها، ولا يفصلها عن الخرافة بتوحّشها الطاغي إلاّ ظلمة رقيقة. وتهب بوجوهنا غفوة السعلاة التي تنشّ بذنبها بين الحين والحين وتتجشأ دماء الجارية. هنا يتدخّل سهيل كما تدخّل تحت السدرة ليفصل كاهنة معبده العظمى عن مقاربة رمز مهيمن سواه، يدفعها بكل حذق للتنصّل من رمز المعبود الجديد وبأداة خارجة عنها بالدخان والنار، حيث لا تمدّ شفتيها للتمنطق بنابي السعلاة، تماماً كما لم تمدّ يدها لانتزاع حماطة الحصان لتلوكها وتكمل سيرها من عند السدرة، الحصان الذي مثّل في فترة من القص الروح الحيواني بكل عنفوانه وخرقه!.

إن تورّط حسناء ومقاربتها لجثّة الجارية يظلاّن أكثر حميمية ودواماً من تورطها مع جثّة العاشق والسعلاة وأكثر عنفاً... فهل تعمّد سهيل ذاك الفصل بين حسنائه وسواه من الرموز الخارقة؟ أتخيّله في مشرفه العالي، يرسل لكاهنته الفاتنة بألاعيبه لتنازلها، بينما هو يرقب، ويتسلى بانتصاراتها: يضعها في مواجهة مع الحصان مرّة ومع السعلاة ثانية، ودائماً مع الخلاء وهذه الرحلة نحو المجهول والذي قد لا يقود إلاّ إليه هو وحده: سهيل.. تلك هي القضية: سهيل وتملّكه لرمزه، ينثر

على دربها المحطات التي تخلد فيها إليه، يقرّبها حيناً من أولئك الذين لا يشكّلون خطراً على ملكيته، أولئك الذين تتقنّع حسناء بجلودهم لتظلّ تحتها الكائن الأكثر إغواء... بينما يهبط من عليائه ليحارب بالبعد كائنات كالحصان والسعلاة ولا نعلم من سيجيء بعد، لأنّها كائنات لا ترضى بغير إرسال نابها لُمحٍّ الوردة تاركة التويجات لهوام الصحراء.. نعم سهيل يهبط للمعركة بدفع أشرعة كاهنته لتعبر الكائنات الخارقة بعنف خاطف يخلعهم من النصّ إلى الأبد. وإنه بذلك ليحرّض القارئ المتورّط مثلي لبعث تلك الزوائد الملقاة لمنازلته بها من جديد.

كل تلك النوايا تبدّدت في السطرين الأخيرين أمام المغارة. وجدتني أنسلخ عن القضيّة برمّتها على إيقاع شَحْذ حسناء لمقصّها ثم سلخها لجلد الجارية وبعناية فائقة، ومن ثم لبسها لتبدو كائناً يثير الشفقة لا الاغواء والإغراء... في وقفة كهذه لا شيء يضاهي سهيل فتنةً، فتنة حدّ الخوف. وكلّما أمعنتُ في تقمُّص الموقف هزّتني رائحة السلخ المخلوطة بعبق شواء السعلاة ودخانها الخرافي. هنا وقفة تنقل القارئ من إشباع عميق لنوازع العنف فيه لهوة من الجوع للمزيد من ذات الداء. ثم ينتاب القارئ توقٌ لتملّك قدرة الاختزال هذا الذي تمّ في الفعل البسيط من مجرّد ارتداء حسناء لجلد الجارية! ترى أين تنام مفاتح مثل تلك الأفعال القادرة؟ في السرّ الذي ارتشفه ناب السعلاة منّا، أم في صدارة عجوز تتّخذ عفاريت فطرتها تحت شجرة النار لتأسرنا للأرض، نحن البذور الطيّارة؟ كل ذلك التشاؤم الآن لا يهمّ، فها نحن نتواطأ مع سهيل في اختياراته الرامية لتملك كاهنته العظمى. تقاطعني قرينتي:

– «لا تنسَيْ... الحصان هو الذي عشقها، أما هي فظلّت بعينها دوماً منصبة للداخل، ومن قدحها لتلك الدواخل تولّد الشرر الذي سطعت في نوره الكائنات والرحلة حولها بل وحتى خضير أنير بنارها بكل ما أتاه من إعجاز... نعم هي كائنات مخلوقة لمذبح تلك النار المهيمنة..»

شعرتُ بما لا يدع مجالاً للشك أن قرينتي قد أكملت تقمّصها لحسناء الأنثى، أو أن حسناء قد تقمّصتها ضمن من تقمّصتْ! أقول لقد ابتهجنا في المسافة ما بين السدرة والمغارة، لذا فسنُسقط الحصان كزائدة ونُلحق به السعلاة لنُخلف خلفنا خطاً طويلاً من مقابر الرموز المُنافسة. ولنتبع حسناء في تحرّرها من العاشق الذي كان يهدّد باختلالها، إذ بإيصاد الذكر المتحكّم تتفتّح حواس الأنثى لقراءة إشارات هذا العالم والاتصال بعوالمه المُضمرة، فتفكّ حسناء طلاسم عصير النباتات على جسدها، ثم ترتقي لتختزل الكلّ في واحدها: «الجارية، السعلاة، روح الحصان المسكونة بالجان، وروح الرحلة الفاتكة بهوامها ومفاجآتها وكمائنها وعطاياها» فتستحيل بذلك للمحارب المؤهّل لخوض ما يُقذف في طريقه من التحدّيات، وقبل كل شيء تحدّي هذا النصّ المُغرق في امتناعه وبساطته، والذي يتبسّط حتى مع الموت. وهي بساطة ومنعة تُذكران بجزيرة ببحر الصين وصفها القزويني فقال: هي جزيرة تسكنها نساء ولا رجل معهن أصلاً، وانهن يلقحنَ من الريح ويلدن النساء مثلهن، وقيل: إنهن يلقحن من ثمرة شجرة عندهن يأكلن منها فيلقحن ويلدن نساء، وحكى بعض التجّار أن الريح ألقته إلى هذه الجزيرة قال: فرأيت نساء لا رجال معهن، ورأيت الذهب في هذه الجزيرة مثل التراب، ورأيت من الذهب قضباناً كالخيزران.. فهممن بقتلي فحمتني امرأة منهن وحملتني على لوح وسيّبتني في البحر.. وحين بعث صاحبُ الصين بمن يتحقّق من خبرها أبحروا ثلاث سنين وما وقعوا بها فرجعوا...

وبيضة هذه الجزيرة قد تكون فقست في رأس عجوز أو صدر رجل مسكون بالمرأة، لكنها في كل الأحوال تفضح وعياً باطنياً أو حلماً بالكون على صورة فلك قلبه أنثى بين السمكة البشر والملاك، أنثى بالغة الخصوبة حتى لتطرح الذهب في البراري كالتراب، وتميد بالغنى على الرؤوس كالخيزران، وهو عالم نقيض للعالم الذي خرج من ضلع شهريار لتُمسك بلجامه أنثى، وتجمح به لِلُجَجٍ من الرؤى، لجج تتكاثر من وجودها بحضرة الآخر شهريار واضطرارها لسلبه، بينما جزيرة القزويني تجيء كمحطٍ للأنثى الخلية التي تتوالد بالانقسام مستغنية عمّا سواها، وهو أشرس أنواع التوالد والدوام!

إذاً فسهيل هنا يلقط الجزيرة بمنقاره ويرفعها من منامتها بقاع

محيط الصين، ويُطلق لخصوبة أنثاه العنان، فتصول وتجول على صهوات الكائنات حتى الخرافيّة منها، كل ذلك بينما هو على عرش البلور ماسكٌ جزيرتها بمنقاره، يرفعها ويخفضها لظلمات المحيط متى شاء مُلمحاً لكونها تتكاثر وتتوحّش من إطلالته عليها، ولمجرّد وجوده على عرش البلّور يُصعِّدها إليه بعد كل جولة تجولها، ذاك إعلان للسطوة لا غير. فالنصّ يتجدّد ليتكرّس لتقصّي الذبذبة المتردّدة بين سهيل وحسناء / جسده النوري وجسدها من ظلمات شريرة / الصمت والكلام... وهو إيقاع يقتضي مساحة إضافية لمقاربته.

(٣)

لا نكاد نَفيق من لذعة العنف حتى يناوشنا نصّ الحصان بإيقاعات الصمت والكلام. فالحسناء في فرارها من تلك القوى الحيوانية كما يذكر الشمالي تذكّرت الجنيّ الذي احتلّ جسد الحصان ولن تنفع معه أي حكاية شهرزاديّة، لذا فقد تعلّقت بسهيل كمن يغرق في منعته، وجرى بينهما حوار كتوم ابتلع الحسناء في غياهبه، الأمر الذي جعل الجارية تشعر بالخطر (تذكّرت أنه كان ينبغي عليها ألا تدع الصمت يهيمن عليهما، فالصمت في مثل هذا المكان وفي مثل هذا الوقت وفي مثل هذا السياق تحديداً هو المرتع الأخصب لأخطر الهواجس والوساوس... ثم إن الكلامَ في أي موضوع كان هو أنجع دواء لمن يوشك أن يقع فريسة لمخاوفه الحقيقية أو الوهمية...) أو لقدراته الخارقة والتي قطعاً ترعب جارية تقوم حياتها على هذه الرفقة البشرية... لذا مضت الجارية تتحدّث وتتحدّث وتعلي أسوار الثرثرة حول حسناء تحصّنها من الصمت قبل أن تحصّنها من الحصان العاشق.

ثم كان لا بدّ للنصّ من دخول المرحلة الأحلك التي تقتضيها طبيعته السحريّة، حين ستُنصَّب حسناء كأصل تنبثق منه الحديثة وادمها بل وسهيل المهيمن على المشهد. وتنعكس بذلك الصورة فلا يعود هو مُخرجها من ضلعه وإنما هي المخرجته من دورة توحدها، الأمر الذي يقتضي تغيير عتادها للرحلة أمامها، وسهيل لا يقاوم.. بالسلاح الجديد في حواره العلني الأوّل مع حسنائه حيث يعلن أنه الغني عن التسميات والسابق عليها بملايين السنين، لذا نجده يقود حسناءه عبر بوّابة لا بدّ من ولوجها لمن يرغب في النفاذ لحرم الصمت الخلاق، يُدخلها من بوابات الحسّ حين كان يرعاها في تحسّسها لقطر النباتات والكلاب والبشر، مهتدية بالشفرة التي تعلق بجلدها، وما في ذلك من خروج عن قيود اللّغة البشرية وألفتها ومساربها الجاهزة. ويتوّج كل ذلك باندفاع الجارية وراء رائحة بشريّة قوية، لتبتلعها تلك الشفرة بما تمثّله من احتمالات الحوار البشري. تنحيها السعلاة لتترك حسناء تلج نفق الوحدة برفقة كل إشارات الكون حولها. إشارات تقودها لمفتاح الدخول والخروج في أجساد مختلفة وأعمار تتراوح بين الصبا والكهولة بين قمّة البهاء وقاع البشاعة... إذاً انتفت الحاجة للجارية والتي مثلت في فترة الحاجز الأخير بين حسناء وتنين الصمت. وبسقوطه صارت لمرمى نار شدقيه والتي صهرتها وصكّتها في مخلوقات شتّى...

نار التنين تذكّرني بغتة بفرن بعيد في الطفولة، فرن بصحن دار يتعرّش عليها نبات الجهنمية والياسمين، وكنا نسلك إليها مع جدّتي حي الشهداء بالطائف، الحي الذي تطوف به الأرواح القديمة وتجعل من دُوره جناتٍ صغيرة... لتلك الدار التي تراودني سيّدة حفّتها بطقوس الصمت الخلاّقة، (سلْطَنَة أي).

سلطنة أي ما علاقتها بالنصّ؟ ربّما لأنّها تظل الرمز الذي خرج من ذاك الصمت كائناً عجيباً لا يقبل الترمد، لا أعرف لِمَ أرغب في تكرار حكايتهم لوفاة زوجها، قالوا: ظلّت تسقيه مرق العجين وتنتظر أن تيأس من رفقته، وبدأت بأن صفَّدت الحجر المسجّى فيها دون الأصوات البشرية، فإذا دخلت لتمريضه ولجت في الصمت حابسةً كل عزائم روحها لإخراجه من رقدته، تحبس لدرجة قشّرت وجنتها على شكل بثلاتٍ تتساقط لفراشه دون انقطاع، وظلّت تمسحه بالعافية، لشهور قاوم مرضه الخبيث والذي لا يمهل، لكنه تمهّل حتى انغلق جسده دفعةً واحدة، سُدَّت مسارب مياهه حتى ركد وقتله... يومها كانت سلطنة أي صبية ناصعة وسط حارة من القبائل الحالكة وكانت تتمحور في فلك ثلاثة من الصغار يدبّون في صحن الدار تسكنهم طلاتها القوية للفرن، كان عليها أن تستمر في إرضاعهم من ذاك اللهب ولا مكان لرجل في صحنها. ولقد ركبها خوف من.الجيرة، ووقع في روعها أنّهم لا محالة سيأخذونها سبية لو شاع خبر ترمّلها، هي المرأة القادمة

من بســاتين الأزبك الطرية، ومـا من قريب فتلجأ لقرابته. لذا كان عليها الانفراد بجثّة زوجها: أطلّ عليها صغارها وهي تغسله، بحزم ووجهها لا يكفّ يتفصد ويخالط ورده ماء الغسل حتى تعطّر جسد الميت وفاح برضاه حولها... غسلته بذات الحجرة التي شهدت ولاداتها الثلاث في صمت كامل لم تشبه صيحة ألم واحدة، ثم رشّت بماء الغسل الجدران والزوايا لتشيع عناكب الزوج في المكان وتؤنس وحدتها القادمة. ثم كفّنته في ثوب عرسها القطني فبدا ميتاً بين الذكر والأنثى. ثم استعانت بمجرفة النار لشق حفرة بيضاوية بالصحن وأرقدته تماماً بين قدمي فرنها، وبعدها لم تفارق ذلك الزير المتّقد...

ترمّلها كان بداية، حيث أغرمت بكسوة الأجساد، فكانت تقضي مطالع الليالي في صبغ أقمشة غريبة الرائحة، وكانت تغترف صبغاتها من نباتات غرستها في دائةٍ تهرُّ وتتمسّح بجدران الصحن الأربعة، البذور استخلصتها من حزامٍ قديم كان أبوها قد لقحه على خاصرتها بخلاصة بساتين الازبك.. صعود القمر.. للـ.. بينما مهابطه للمخاض فتراها تولّد من مصبوغاتها ثياباً طريفة لرجال صغار وفتيات مرحات، ثياب عامرة بزهور على الخواصر وخيالات على الصدور، فإذا استقرّت الخيالات بعثتها لجدّتي التي تسيّر صبيانها في الحواري يبيعون الرؤى، كل ليلة توغل في الصمت أبعد وتعود بحصيلة أوفر من الثياب المسكونة بالرؤى وبالزبائن، إذ مهما بلغت غزارة المحصول تجده ينفد في يومه دون إبطاء، الأمر الذي وفّر لثلاثتها عيشة طيّبة.

وهكذا، من حارة الشهداء ومن حِجر سلطنة أي بدأ فضولي يحوم حول الصمت وقدراته الخارقة، ومن هنا أولى محاولاتي لترجمة ذاك الكتمان بالثرثرة، ولا أظنّها تنتهي، رغم ما في الصمت من تضخيم لتلك التخوم.

(سَلْطَنَة آي) عرفوها بالفرس الشرقية، جسدها مشدود كوتر، ضامرة إلا وجنتيها، والوجنة شاسعة يغيب من يضرب فيها ولا يبلغ نهاية تلك النصاعة المخلوطة بعصير الورد القاني، صغاراً كنّا نختلس القبلات لذاك الوجه لنلعق قطرة من ذاك الورد المُتفصد على أرنبة أنفها.. وتظلّ شفاهنا تفوح به، هي المرأة التي صبغت وجوه أولادها الثلاثة بدمغة من زهور الازبك فتفجّروا بالصحّة... (سلطنة آي) هذه يتعذّر أن تراها بعيداً عن النار، فصحن الدار يتصدّرها فرنٌ ضخم تنحني فيه لخاصرتها وتختم معجّناتها لجدار بطنه المتّقدة... بالمنديل الأبيض يلفّ ضفائرها لا تكفّ تطّلع على أقراص الخبز التي تُسكر بقضمة وتُشبع، وتتعجّب الجارات من خصوبتها ونكهتها التي لا يفلحن قط في تقليدها! ما لم تعلمه الجارات أن طقوس العجن كانت تتمّ على خشبة الصمت، إذ ترفض سلطنة آي الاستجابة لأي كان يُحدثّها ما دامت عروق العجين تطقطق وتجري بين يديها... ندور حولهما وهي وجدّتي تجلسان بسكينة وبينهما الفطائر تتجسّد وتتغنّج وتتباريان في الصمت وشحذ أرواح الدقيق (الكلام يُصرِّف طاقة الروح، والعجين يستمدّ روحه من أرواحنا وحين نفرغ نُجهضه...) كلمات كثيرة يقلنها في تفسير الصمت تنتهي لهذا المعنى الذي أحاول تِلخيصه... فإذا اضطرتهما شقاواتنا للصراخ رجعن تائبات بُرسل من الحوقلة والاستعاذات لطرد احتمالات سقط العجائن... وكثيراً ما اكتفين بالتلويح لنا مهدّدات بينما نتقافز بين شوك نبات الجهنمي، ونفرّ بوجوهنا نتمرّى بصفحة نار الفرن الذي يقف متأهبّاً بانتظار وجهها وكفّها المحرشف بالعجين... لنار الفرن هيجان يعنف في ليالي الصمت حول الشتاء وصباحاته، وسلطنة أي عندها تبلغ بها الخصوبة حد الخبز مرّتين يوميّاً، عكس قلق الصيف والذي يدفعها للتقاعس فلا توقد الفرن إلا لمرّة يوميّاً، لكنّها أبداً لن تكفّ عن مباشرة الفرن لكأنما تقدح حطبها من وقد ذاك الزير...

قديماً كنا نسخر من ذاك الصمت ونتفنّن في إخراج المرأتين منه بأصناف الحركات الخطرة، صمت تخرج منه الأشياء كاملة التدوير وجهنّمية النكهة. الآن جدّتي تتّهم كل المذاقات بالتميع وتكرّر أن تلك يرقات الثرثرة تغزونا: (الكلام: أقل ما يُقال بحقّه انه فقاعات صابون تُفجِّر مراراتها في خبزِكم...) توبّخنا بالكثير من الخطورة والتي بدأتُ أفهمها متأخّرة جداً ربّما...

جدة

الفهرس العام للسنة ٤٣
من مجلة الآداب -(١٩٩٥)
I- فهرس الكتّاب

II - فهرس الموضوعات